

# فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابنا  
بنيان



مركز بحوث اللغة والأدب العربي

## الأدب المقارن

الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثالث • العدد الرابع • يوليو/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٣

٣

# فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جاسر عصفور

مكتير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتيرة الفنية

أحمد عيسى

عصام بهي

محمد بدوي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد يونس

عبد القادر القط

مجدى وهبة

مصطفى سويلف

نجيب محفوظ

يحيى حقي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً كلاً - البحرين  
دينار ونصف - العراق : دينار ربع [ ] لبنان  
10 ليرة - الأردن : 1000 ليرة - السعودية 20 ريالاً -  
السودان 200 قرش - تونس 2000 دينار - الجزائر 25  
دينار - المغرب 25 دوغما - اليمن 10 ريالاً - ليبيا دينار  
ربع .

الاشتراكات :

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) [ ]  
رسل الاشتراكات بحواله بريده حكومية

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) 10 دولاراً للفرق - 20 دولاراً  
للبنك - طرابلس ليبيا :

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يقابل 5 دولارات)  
(أمريكا وأوروبا - 10 دولاراً)

رسل الاشتراكات على الفواتير طاق :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - يولاق - القاهرة ج . ط . ع .

تلفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨  
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : ينظر عليها مع إدارة المجلة أو مصرىها للمعلنين .

## محتويات العدد

٤	رئيس التحرير	أنا ليل
٥	التحرير	هذا العدد
١٣	عطية عامر	تاريخ الأدب لقارن
٢٣	نبيلة إبراهيم	عالية الصبر النعي
٣٧	أحمد عثمان	على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر الباب
٤٧	علي شلش	نيويورك في ست قصائد
٦١	فهدى مالحى دوجلاس	العمى في مرآة الترجمة الشخصية
٨١	فهدى قطندى	فن الإيجاز عند طه حسين
١٠٤	عبد الرشيد محمودى	طه حسين وديكارت
١١٤	ليلى عثمان	الرومانسية الفرنسية بين الأصل والترجمة
١٢٣	غراء حسين مهنا	الحكاية والواقع
١٣٥	إبراهيم عبد الرحمن	ترجمت جماعة الديوان القلدى
		المسجدة والبقعة .. الترجمة ولغة الشعر الرومانسى العربى
١٦١	محمد عبد الحى	
١٨٥	رمسيس عوفى	دوجو وجوليت على المسرح للمصرى
١٩٣	عبد الحميد إبراهيم	جريمة قتل بين بيروت وحيد الصبوح
٢٠٤	أنجيل بطرس سمعان	تأجيل من الرواية الإنجليزية للترجمة إلى العربية
٢١٥	صبرى حافظ	تأثير التجارب الحضرية وتأهل الراى الإبداعية
٢٣٠	كمال رضوان	فكرة فاوست منذ عصر جرته
٢٣٨	مصطفى ماهر	فاوست في الأدب العربى المعاصر
٢٤٨	عصام جوى	الشيطان في ثلاث مسرحيات
٢٦٥	ناهد النجب	مسرح نجيب سرور وقيل للمسرح الألفى الحديث
٢٧١	أحمد عبد العزيز	أثر فريديك جارتيا ليركا في الأدب العربى المعاصر
٣٠١		الواقع الأدبى :
٣٠٢	شكرى عباد	للرايا المتجاوزة : عرض ومناقشة
٣١١	علي شلش	ت . س . بيروت في المجلات الأدبية
٣١٦	إعداد : أحمد عتار مصطفى	كتلاف المجلد الثالث
	ترجمة : ماهر شلقى فريد	This Issue

# الأدب المقارن

الجزء الثانى



# أما قبل

.. فهذا العدد تم «فصول» عامها الثالث ، صامدة أمام ريح غيثة نهب عليها بين حين وآخر ، منذ أن كانت وليداً بحور حتى اليوم ، تريد أن تشوه صورتها ، وأن تشكك في أهدافها . وكان من الممكن أن تنال منها هذه الريح مأزها لولا أنها اختارت لنفسها - منذ اللحظة الأولى - الطريق الصحيح ، ووضعت نصب عينها الحقيقة الخالصة لوجه العلم ، تسعى إليها بكل الوسائل ، ولا تدخر في سبيلها أى جهد . وكان صمودها هذا نتيجة للجهود الإيجابية البناءة والجادة لعشرات من المخلصين لثقافة هذه الأمة ، الحريصين على تأصيل قيمها ، وإبراز كينونتها ضمن الثقافات العالمية المعاصرة ، كما كان نتيجة أيضاً لإقبال قطاع عريض من القراء عليها ، الراغبين في مجاوزة «الثقافة الخطائية» إلى الثقافة العلمية الرصينة . ومن أجل ذلك تشعر «فصول» شعوراً صادقاً بأنها مديونة لكل أولئك الذين أسهموا في تحرير أعدادها ، وهؤلاء الذين يحرصون على قراءتها ، فهؤلاء وأولئك أمكنها أن تصمد ، ومنهم جميعاً تستمد القدرة على المضي قدماً في تحقيق رسالتها .

ويوافق ظهور هذا العدد من «فصول» مناسبة أدبية عزيزة على نفس كل مثقف عرقي ، هي مرور عشر سنوات على وفاة عبد الأدب العرقي الدكتور طه حسين . وهي المناسبة التي احتفل بها دولياً في المعهد المصري للدراسات العربية في «مدريد» منذ ثلاثة أشهر في هذا العام ، حيث عقدت ندوة علمية اشترك فيها عدد كبير من الدارسين العرب والمستشرقين ، وقدمت فيها دراسات تناول طه حسين أدبياً مبداً ، وناقداً ، ومفكراً ، من منظورات جديدة لم تسبق . ولم يكن لبوت «فصول» أن تفرّد عدداً منها بهذه المناسبة ، لولا أنها التزمت بإصدار هذا العدد في الأدب المقارن مكثلاً للعدد السابق . ومع ذلك فقد اشتمل هذا العدد - إسهاماً من «فصول» في هذه المناسبة بقدر ما يسمح إطاره العام - على ثلاث دراسات متتابعة ، تتصل بأدب طه حسين وفكره ، من منظور المقارنة ، مشكّلة - في النسق الموضوعي للعدد - محورا نوعياً خاصاً .

ولرب من هذا مناسبة أدبية عالمية أخرى ، هي مرور مائة وخمسين عاماً على وفاة «جوته» ، شاعر ألمانيا الأكبر ( ١٨٣٢ ) . وكان من حق هذا الشاعر أن تهتم به «فصول» كذلك اهتماماً خاصاً ، لا لأنه أكبر شاعر أنجبته ألمانيا فحسب ، ولا لأنه الشاعر الذي أثر في الأدب العرقي ، بل لأنه أثر - كذلك - في أدبنا العرقي الحديث ، بقدر ما تأثر بشعرنا العرقي القديم . إن «جوته» هو الشاعر المسؤل - أكثر من غيره - عن تغلغل القضية «الفاوستية» في الضمير الأوربي ، وهي القضية التي تسربت إلى تفكير طائفة من الأدباء العرب المحدثين . ومن هنا كانت الفرصة المتاحة لـ «فصول» - في إطار عدد عن الأدب المقارن - للإسهام في هذه المناسبة العالمية ، هي أن تولى القضية الفايوستية في صياغتها العربية اهتماماً خاصاً . ومن ثم فقد أفردت لهذه القضية وما يتفرع عنها من قضايا ثلاث دراسات تظهر متتابعة في النسق العام لموضوعات العدد ، مشكّلة - كذلك - محورا نوعياً خاصاً .

وإذا تحتفل «فصول» بجوته ، كما تحتفل بطه حسين ، إنما تؤكد خطها الموضوعي البعيد عن كل الانفعالات والميول الشوفينية التي تقوم حجاباً بين المرء والحقيقة المجردة ، كما تؤكد إيمانها بإنسانية الأدب والفكر على سواء .

وبعد فإن المعيار الحقيقي الذي توزن به الأشياء هو الأعمال لا الدعاوى والأقوال . وإنما ادعاء لا يستند إلى حقيقة عيانية أو منطقية هو أدخل في البطلان من في أى شيء آخر . وقد حاولت «فصول» طوال الأعوام الثلاثة الماضية من حياتها أن تكون دعاواها بقدر طاقتها على الإنجاز وعلى العطاء . وقد استطاعت بذلك أن تكون مصدراً يثق به الكثيرون في مصر والوطن العرقي ، وخارج مصر والوطن العرقي ، ومرجعاً مفيداً لكل المشتغلين بالأدب والنقد . وإذا هي تختتم عامها الثالث ، وتصبح أكثر فتاة وتمكناً ، تتطلع إلى المستقبل بكل الأمل في أن تتمكن من المضي قدماً في تحقيق رسالتها القومية . ولن يتحقق هذا إلا بالجهود الحثيرة التي يبذلها المشاركون في تحرير مادة هذه المجلة ، وبالتفاعل الإيجابي معها من قبل قرائها والحريصين على اقتنائها .

رئيس التحرير



# هذا العدد

استقطب العدد السابق من هذه المجلة ، الذى يحمل كذلك عنوان « الأدب المقارن » ، عددا لا بأس به من المقالات والدراسات النظرية ، التى اتجهت - بصفة أساسية - إلى البحث فى مفهوم الأدب المقارن ، والقضايا الفرعية التى يثيرها . ومدى شرعية الأدب المقارن بالقياس إلى الحقول المعرفية الأخرى . ووجوه الاتفاق والاختلاف بين المنظرين له والمشتغلين به طوال الزمن الماضى من هذا القرن . ومع أن اختيار المجلة لهذا الموضوع قد فرض أن يتجه النظر فى البداية إلى تمحيص القضايا النظرية المتعلقة به . وفحص الإشكاليات الأساسية التى تعد بمثابة منطلقات للتفكير فى مناهجه وفى أدواته وفى أهدافه - فقد كان هناك هدف آخر لا يقل وضوحا وأهمية عن هذا الهدف . هو الانتقال من مستوى الفكر النظرى إلى مستوى الدراسة التطبيقية العملية . وقد تفرقت هذه الدراسة التطبيقية - التى نحرص عليها هذه المجلة فى كل ما تعرض له من قضايا ومذاهب ومناهج - فى ثلاث شعب : ( أ ) مقارنات تتناول أعمالا أدبية أو أفكارا تنتمى إلى آداب أخرى غير الأدب العربى ، ( ب ) مقارنات تتعلق بأعمال أدبية عربية كان لها تأثير مباشر أو غير مباشر فى الآداب العالمية الأخرى ، ( ج ) مقارنات تتناول أعمالا وأفكارا أدبية عربية فى إطار تأثيرها بأعمال وأفكار تنتمى إلى آداب غير عربية . وكان من حظ العدد السابق أن يستوعب قدرا من الدراسات المتصلة بالشعبتين الأولين ، أما الدراسات المتصلة بالشعبة الثالثة فيستغل بها هذا العدد .

من هنا كانت الأغلبية العظمى من الدراسات التى يضمها هذا العدد تتحرك فى دائرة نظرية التأثير والتأثر . متخذة من النص العربى منطلقا إلى استقصاء مصادره الأجنبية التى رفدته بصورة مباشرة أو غير مباشرة . وأقول « الأغلبية العظمى » لأن هناك عددا من هذه الدراسات يعقد مقارناته بمعزل عن هذه النظرية . كما هو الشأن فى دراسنى على شلش وفدوى مالمطى - دوجلاس ، وإلى حد ما فى دراسة غراء حسين ، فهذه الدراسات تقوم على أساس من التحليل النقدي للنصوص ، وقراءة النص الأدبى العربى فى سياق نص أدبى آخر . وفصلا عن هذا يضم هذا العدد فى مسنله مقالين لعطية عامر ونبيلة إبراهيم لها طبيعة خاصة .

أما مقال عطية عامر ، الذى يستهل به العدد ، فهو طبيعة تاريخية . ونأتى أهميته فى هذا السياق من حيث كشفه - جزئيا - عن إرغاصات الدراسة المقارنة على المستوى العربى فى القرن التاسع عشر ، التى تخللت كتابات رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك . ثم ينتقل الكاتب إلى القرن العشرين فيسجل نشأة الوعى بفكرة الدراسات المقارنة . نتيجة لتأثر الدارسين أمثال أحمد ضيف فى كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » بما كانت دراسة الأدب المقارن فى فرنسا قد حققت من ازدهار . وأيضا فقد بدأ الاهتمام بالدراسات اللغوية المقارنة فى المعاهد العليا منذ عام ١٩٢٤ . وفى عام ١٩٣٨ أصبحت الدراسات الأدبية المقارنة إحدى مواد الدراسة فى دار العلوم . ولكن بمعزل عن المعاهد العليا ودار العلوم نشرت مجلة « الرسالة » فى عام ١٩٣٥ سلسلة من الدراسات المقارنة بين الأدبين العربى والإنجليزى بقلم فخرى أبو السعود . والطريف فى هذه المقالات أنها لم تتبن اتجاه المدرسة الفرنسية التاريخى ، بل اهتمت بالتحليل النقدي للنصوص ، ومضاهات القيم الجمالية فى الأدبين . فكان فخرى أبو السعود بذلك سابقا إلى الاتجاه الذى تمثل فى ثورة المدرسة الأمريكية على المدرسة الفرنسية . ثم يتابع الكاتب خروج المبعوثين من مصر للتخصص فى دراسة الأدب المقارن ، فى فرنسا أولا . ثم فى إنجلترا .

أما دراسة نبيلة إبراهيم ، التى تلى هذا المقال ، والتى تحمل عنوان « عالية التعبير الشعبى » ، فتكتسب خصوصيتها من حيث إنها تنقلنا إلى مستوى من الإبداع الأدبى مجهول المؤلف هو الأدب الشعبى . ومع ذلك أمكن رصد وجوه من التشابه بين أشكال التعبير الشعبى لدى الشعوب المختلفة فى الأزمنة المختلفة . وكان لابد من تفسير لهذا التشابه . فهل يعزى التشابه إلى انتقال هذه المادة الأدبية - بطريقة شفوية فى الغالب - من بيئة إلى أخرى ؟ هذا هو السؤال الذى واجهته الدراسات الشعبية منذ أوائل القرن التاسع عشر . وقد بينت هذه الدراسات أن وجوه التشابه لا تقتصر على العناصر الموضوعية ( الموثقات ) الجزئية .

أو حتى بعض الأشكال الكلية ، بل تماثل القوانين نفسها ، التي تفرض ابنية محددة لهذه الأشكال . ولم تستطع الدراسات المتلاحقة أن تنهى إلى تحديد كاف لأسباب هذا التماثل .

إن مبدأ انتقال التعبير الشعبي في شتى أشكاله مبدأ لا يمكن إنكاره . ولا إنكار كذلك لما يمكن أن يدخل على النص من تحريف أو تحوير حتى يستجيب للعقلية الجماعية التي انتقل إليها ولطالبها الخاصة . وعند هذا الحد يمكن أن يكون للمنهج التاريخي دور مبرر في الدراسة المقارنة للنصوص المتشابهة أو المتقاربة في البيئات المختلفة والأزمنة المختلفة . ولكن ينبغي تماثل القوانين التي تحكم أبنية هذه الأشكال مستحصيا على الخل بمبدأ التأثير والتأثر . ومن هنا خطت الدراسات الشعبية المقارنة خطوة جديدة ، جاوزت بها هذا المبدأ ، بحثا عن علل أخرى لذلك التماثل ، لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال النص ، والنظام الذي يحكم العلاقات بين جزئياته .

وفي هذا الإطار عرضت الدراسة لكل الجهود التي بذلت في سبيل تحليل النص الشعبي من منظور عالمي ، ابتداء من أكسل أولريك Axel Olrik ، وانتهاء بالدراسات النصية المتأخرة التي قام بها الفولكلوريون أو نقاد الأدب على السواء . ويبقى بعد هذا في ملف هذا العدد ثمان عشرة دراسة تطبيقية . موزعة على محاور أساسية متلاحقة ، تتخللها - في الوقت نفسه - محاور أخرى متداخلة . إنها - كما قلنا - تتحرك في إطار تأثير الآداب الأجنبية على الأدب العربي الحديث ، باستثناء دراسات على شلش وفدوى ماعلي - دوجلاس وإلى حد ما غراء حسين ، التي تخرج من إطار مبدأ التأثير والتأثر . ومن ثم تدور الدراسة في كل محور من هذه المحاور المتلاحقة حول أثر أحد الآداب العالمية في الأدب العربي ، مع مراعاة النسق التاريخي ، سواء بين هذه المحاور بعضها وبعض ، أو بين الدراسات المشكلة لكل محور على حدة . وهكذا تسهل هذه المحاور بدراسة أحمد هتان « على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب » ، تليها دراسة فخرى قسطندي عن « الفن الإيجراما عند طه حسين » . ثم تأتي مجموعة من الدراسات المقارنة بين الأدب والفكر الفرنسيين والأدب العربي ، يتبعها مجموعة أخرى من الدراسات المتعلقة بتأثير الأدب الإنجليزي في الأدب العربي ، يتلوها دراسة لإحدى الروايات الأمريكية في تأثيرها في عدد من الأعمال الروائية العربية . ويعقب هذا أربع دراسات تحتل محور الأدب الألماني في تأثيره في الأدب العربي الحديث ، ثم تأتي الدراسة الأخيرة لأحمد عبد العزيز عن أثر الشاعر الأسباني لوركا في الشعر العربي والمسرح العربي المعاصرين .

وتتابع هذه المحاور على هذا النسق يشير إلى حقيقة أن الأدب العربي الحديث في شتى أنواعه ، وكذلك الفكر الأدبي ، قد أفاد من مؤثرات وروايات متنوعة ، تمثلها تلك الآداب العالمية ، فقد أخذنا - إذن - بقدر ما أعطينا .

غير أننا سنلاحظ - من جهة أخرى - تداخل بعض هذه المحاور أحيانا ، مولدة - على مستوى آخر من التصنيف - محاور جديدة ، تظل مجموعة الدراسات فيها متعاقبة كذلك . فدراسات فدوى ماعلي - دوجلاس ، وفخرى قسطندي ، وعبد الرشيد محمودي ، ترتبط - على التوالي - بأبام طه حسين ، وفن الإيجراما عنده (جنة الشوك) ، وعننج الشك الديكارتي في نقده وإبداعه . وفي دائرة تأثير الأدب الإنجليزي في الأدب العربي نجد إبراهيم عبد الرحمن ومحمد عبد الحى - على التوالي - بشكلان محور التأثير الرومانسي الإنجليزي في مدرسة الديوان ثم في جماعة أبولو . ومن جهة أخرى يرتبط محمد عبد الحى ورمسيس عوض وعبد الحميد إبراهيم وأنجيل بطرس - على التوالي أيضا - بقضية الترجمة من الأدب الإنجليزي إلى اللغة العربية . وعلى مستوى التصنيف النوعي تتصل مقارنات إبراهيم عبد الرحمن ومحمد عبد الحى بالشعر ، ومقارنات رمسيس عوض وعبد الحميد إبراهيم والمسرح ، ثم تنضم أنجيل بطرس إلى صبرى حافظ ليجتمعا حول الفن الروائي المترجم من الأدبين الإنجليزي والأمريكي . وعلى هذا النحو يجتمع من محور التأثير الألماني على الأدب العربي كمال رضوان ، ومصطفى ماهر ، وعصام بهي - يجتمعون على أثر المشكلة الفاوستية ، أو مشكلة الشيطان على السواء ، في الكتابات العربية الحديثة . وتبقى ناهد الديب وحدها في هذا المحور لتتجه إلى دراسة أثر برخت في مسرح نجيب سرور . وكل هذا يؤكد لنا أن النسق الذي سبقت فيه هذه الدراسات قد أتاح لكل منها أن تكون له دلالة ، ومن ثم وظيفته ، على أكثر من مستوى .

على أنه إذا كانت الأغلبية العظمى من هذه الدراسات التطبيقية تحقق - ضمنا - مبدأ التأثير والتأثر وتدور في فلكه ، فإن المجموعة المحدودة من الدراسات النصية التي يضمها هذا العدد تنشئ - على نحو غير مباشر - حوارا منهجيا على مستوى



التطبيق مع هذه الأغلبية . ومن ثم يمكن أن يقال - بقدر من التجاوز - إن البنية الفكرية لهذا العدد تقدم - على مستوى التطبيق ومن خلاله - القضية (مثلة في الأغلبية العظمى من هذه الدراسات) ، والنقيضة (مثلة في عدد محدود من الدراسات) ، والتركيب (ممثلاً في دراسة نبيلة إبراهيم) .

وأول دراسة يضمها هذا العدد من مجموعة الدراسات التاريخية هي دراسة أحمد عثمان : «على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب» . وهي دراسة تتبع الجذور التاريخية للظاهرة الأسطورية ، ثم تنبه إلى دور المدرسة الرومنسية في مصر . والمدرسة الرومنية في لبنان . في توظيف الأسطورة في الشعر ، احتذاء لتأج الرومنيين والمزنيين في الأدب الغربي . ولكن الاهتمام بالأسطورة لم يتوقف عند هذا الحد ، بل إنه يتزايد فيها بعد - فيما يسجل الباحث - مع حركة الشعر الجديد . وخاصة لدى واحد من رواد هذه الحركة هو الشاعر العراقي بدر شاكر السياب . لقد أفرط السياب في استخدام الأسطورة في شعره على نحو جعل دارسي هذا الشعر يختلفون حول مدى توقيفه - أو عدم توقيفه - في توظيفها فيه توظيفا فنيا . ويرى عثمان أن السياب قد وفق في توظيف الأسطورة - والأسطورة الفورية على وجه الخصوص - في إثراء شعره ، وإن كان كثير من هذا الشعر - فيما يرى عثمان كذلك - قد أثقل بالأسطورة دون أن تفس الحاجة - فنيا - إلى استخدامها . وفي هذه الحالة توجز الأسطورة في كلمة من كلماتها . ولا ينبه القارئ إليها إلا الهامش الذي وضع أسفل النص لتوضيحها . ثم يخلص الباحث يستقصى الأسطورة في شعر السياب منذ أن نظم قصيدتي «أغنية الراعي» و«الروح والجسد» . وهما من المرحلة الرومنسية المبكرة في شعره . حتى آخر قصائده التي استرجت فيها الأصداء الأسطورية : الإغريقية والآشورية والبابلية . مع الآلام المرضية والإحباطات السياسية .

يل هذه الدراسة لأثر الأسطورة الإغريقية في شعر السياب دراسة نوع أدبي إغريقي حاول طه حسين إحياءه في الأدب العربي الحديث . هو فن «الإيجراما» . وينطلق فخرى قسطندي - صاحب هذه الدراسة - من حقيقة أن طه حسين كان مقتنعا بأن اللغة العربية قادرة على التعبير عارح أطرها الفنية التقليدية . وقابلة للتطويع بحيث تستوعب الأجناس الأدبية المختلفة في الآداب العالمية . ومن هنا أقدم طه حسين على تجربة كتابة «الإيجراما» العربية . التي كان من حصيلة كتابه «جنة الشرك» . ومن ثم قامت دراسة فخرى قسطندي لمجموعة الإيجرامات التي ضمها هذا الكتاب . تأسيسا ودعما لنظرية انتقال الأجناس الأدبية من أدب إلى أدب . ومن عصر إلى عصر .

وهذه الدراسة تفتح كذلك مجموعة الدراسات المتعلقة بطه حسين . ويلها مباشرة دراسة عبد الرشيد محمود عن «طه حسين وديكارت» . وهي دراسة تاريخية كذلك . فهي تبحث في مدى تأثير طه حسين بفكر ديكارت في مجال الدراسة الأدبية وفي مجال الإبداع أيضا . وعلى وجه التحديد في كتاب «الأيام» . وتقوم هذه الدراسة على أساس من النفي والإثبات معا . نفي ما هو شائع من تأثير طه حسين بالمنهج الديكارتي في كتابه «في الشعر الجاهل» . وإثبات ما لم تلتفت إليه الأنظار من قبل . من فاعلية هذا المنهج فيما قدمه طه حسين من ترجمة ذاتية . فالشك الذي استخدمه طه حسين في دراسة الشعر الجاهلي شك سلبي . يشي إلى نفي موضوعه . وهو الشعر الجاهلي نفسه . في حين يقوم منهج ديكارت على تسلسل منطقي . يقود من الشك إلى نتيجة يقينية . وأقصى ما يمكن أن يثاق في هذا الصدد هو أن طه حسين قد نزع في الدراسة الأدبية نزعة عقلية شبيهة بنزعة ديكارت في مجال الفلسفة . أما كتاب «الأيام» فيرى الباحث أن طه حسين قد ارتكز فيه على نوع من الكوجيتو الديكارتي (أنا أفكر ، إذن فأنا موجود) . وإن لم يكن هذا المنطلق خطوة في برهان عقلي . كما هو الحال عند ديكارت . بل تجربة شخصية حية . ومع ذلك فطه حسين يبدأ - مثل ديكارت - من شعور بالعزلة . ومحاولة للخروج منها . مستندا على أساس من منطق الفيلسوف الفرنسي في الشك في المعرفة المحصلة عن طريق الحواس . وهو المنطق الذي ظهر واضحا في كتاب «التأملات» لديكارت . وكذلك يتفق الأديب والفيلسوف في تصور قوة خارجية (الآخر عند طه حسين . والله عند ديكارت) تتدخل لتنفذ الذات من عزلتها . وتوسط بينها وبين العالم الخارجي .

وفي إطار التأثير الفرنسي في الأدب العربي تأتي دراسة ليلى عنان عن «الرومنسية الفرنسية بين الأصل والترجمة في قصص المنفلوطي» . وفي هذه الدراسة تسجل الباحثة قيام اتجاهين في ترجمة القصص الرومنسية الفرنسية : أولها تكون الترجمة فيه شبه وافية : أما الآخر فيخضع فيه النص المترجم للتصرف على نطاق واسع . ومن الأمثلة التي برز فيها تصرف المنفلوطي على



هذا النحو قصة «أتالا» . التي قدمها بعنوان «الشهداء» . ومن تصرفه كذلك أنه في قصة «بول وفرجين» أهمل الوصف الطبيعي والتقاليد الاجتماعية . كما أدخل عليها وعلى قصة «في سبيل الناج» بعض التعديل بما يلائم إبراز القضية الوطنية . وربما برر هذا التصرف رغبة الكاتب في جعل النص الفرنسي قريبا من دائرة اهتمام القارئ العربي . لكن الباحثة تسجل أيضا حالات من التصرف ليس لها مبرر تاريخي أو موضوعي أو فني . إلا أن يصبح النص الأصلي ملائما لرؤية المنفلوطي الخاصة . عاكسا لآرائه الشخصية . وعند ذلك أفرغت القصص من مضمونها الفلسفي . وتحولت إلى قصص غرامية . والتفسير الذي تنهى إليه الباحثة لهذه الظاهرة المنفلوطية هو أن الكاتب قد مزج بين فكر القرن الثامن عشر في أوروبا ومشاعر القرن التاسع عشر . وكان هذا انعكاسا للتخبط بين القيم الموروثة في الثقافة العربية والتأثر بالثقافة الغربية . في وقت كان العالم العربي فيه قد تحرر من سيطرة الدولة العثمانية .

ومع أن دراسة غراء حسين عن «الحكاية والواقع» تتحرك في إطار المقارنة بين الحكاية الشعبية المصرية والحكاية الفرنسية فإننا نؤثر الحديث عنها فيما بعد . مع دراسي على شلش وفدوى دالطي - دوجلاس . في إطار الدراسات النصية . ومن ثم نبدأ مجموعة الدراسات التي تتعلق بأثر الأدب الإنجليزي في الأدب العربي الحديث .

ونستهل هذه المجموعة بدراسة إبراهيم عبد الرحمن لـ «تراث جماعة الديوان النقدي» أصوله ومصادره» . وعنوان الدراسة يتم على منهجها التاريخي . وفيها يتوقف الكاتب عند الحملة التي شنها جماعة الديوان . وخاصة العقاد . على شعر شوقي فبري أنها قامت على دعائين أساسيين : ١ - تقديم مفهوم جديد للشعر . من حيث وظائفه ومقوماته الفنية . استمدوا أصوله من الآداب الغربية في شكلها النقدي والإبداعي . وخاصة في المرحلة الكلاسيكية . ٢ - إبداع أعمال شعرية تحاكي أشعار الرومنسيين الإنجليز . وكانت الغاية من ذلك هي أن يؤكدوا تحالف الصيغة الفنية لشعر شوقي وتقليديتها . ومن ثم يستعرض الكاتب عددا من النصوص القديمة التي حاول العقاد - أكثر جماعته ميلا إلى التنظير - أن يشرح فيها هذا المفهوم الجديد للشعر تفصيلا . وقد انتهى الباحث من هذا الاستعراض إلى تقرير أن هذه الكتابات لا تشكل نظرية متكاملة في مفهوم الشعر ونقده . بل أفكارا وآراء هي وليدة قراءات متنوعة في الأدب والنقد . ومن ثم يحضى الباحث في تقصى أصول هذه الأفكار في مصادرها القديمة والحديثة . الغربية والعربية على السواء . أما المصادر الغربية القديمة فيمثلها النقد الإغريقي والروماني . والنقد الكلاسيكي بعامة . وأما المصادر العربية القديمة لموزعة في التراث العربي على المستوى الإبداعي والمستوى النقدي . وفيما يختص بالمصادر الحديثة فإن جانباً منها يتمثل في بعض كتابات المعاصرين العرب لجماعة الديوان . الذين كانوا على صلة بالثقافة الفرنسية . أما الجانب الآخر فيرجع إلى تراث الحركة الرومنسية من الشعر والنقد . في الأدب الإنجليزي بخاصة . ويتم هذا الاستقصاء من خلال مقارنة النصوص الإبداعية والنقدية لهذه الجماعة . بالنصوص الأصلية من تراث الرومنسيين الإنجليز .

وفي إطار تأثير الأدب الإنجليزي في الأدب العربي الحديث ترد دراسة محمد عبد الحى : «البنفسجة والبنوثة» الترجمة ولغة الشعر الرومنسي العربي . . لتعالج أثر الترجمات العربية نماذج من الشعر الإنجليزي في بزوغ الشعر الرومنسي العربي . شكلا ومضمونا . بدءا من الترجمة العربية الأولى لترجمة «صليب المسيح» (١٨٣٠) . ومرورا بالترجمة العربية للمجموعة الثانية من «ترنيمات للعبادة» (١٨٥٢) . التي تنسب ترجمتها إلى بطرس البستاني . وبالترجمة العربية للكتاب المقدس . الذي أشرفت عليه الكنيسة البروتستنتية . وترجمة المزامير والترنيمات التي أنجزت بين ٨٤٧ و ١٨٨٥ . وانتهاء إلى الترجمات العربية لقصائد من شيكسبير وشلي ووردزورث وكيش وبيرونز . الخ .

وتحدد هذه الدراسة حجم الأثر الذي يمكن أن تكون الترجمة العربية للترنيمات قد أحدثته لدى الشعراء السوريين اللبنانيين . وبخاصة شعراء المهاجر في أمريكا الشمالية . الذين تربوا على هذه الترنيمات في مدارس الإرسالية . كما تحدد ما كان تحدد لشعرهم من وقع لدى الجيل الأحدث . جيل جماعة أبولو . أما شعراء الديوان فلم يولدوا - في قول الكاتب - رومنيين كشعراء المهاجر . ومن ثم لم يكن شعرهم علامة على الخروج الكامل على المثال الكلاسيكي المحدث . بل كان يحفظ التوازن بين الابتكار والتجريب . وكان ذلك ناعما عن توترات الثنائية الرومنسية / الكلاسيكية المحددة في حساسيتهم الشعرية . وهذا مهد شعراء الديوان لجماعة أبولو الطريق إلى إدراك المفهوم الرومنسي للغة الشعر بوصفها لغة رمز وإيحاء وليست لغة تقرير . ويتشابه هذا الإدراك مع عملية التخلل التدريجي لأسلوب الشعر الرومنسي الإنجليزي (والفرنسي) .

ولما كانت هذه الدراسة مقصورة أساساً على تتبع أثر الترجمة من الإنجليزية إلى العربية ، فقد مضى الباحث في تقصى كيفية تمثل شعراء الرومنسية العرب لأسلوب الشعر الرومنسي الإنجليزي على نحو ما تعكسه ترجمات هذا الشعر إلى العربية . دون إهمال لأثر الشعر العربي الصوفي في إكساب الشعر العربي الرومنسي منحنيات ونغفات تميزه عن الشعر الرومنسي الإنجليزي . وأيضاً فقد تقصى الباحث أثر المفهوم الرومنسي للشعر في إعادة تشكيل بنية القصيدة . وتحرير عروضها وموسيقاها من القوالب الثابتة . سواء تم ذلك استرشاداً ببعض الكتابات النقدية . أو من خلال عملية الترجمة ذاتها لنصوص من الشعر الإنجليزي .

وفي إطار تأثير الأدب الإنجليزي على الأدب العربي الحديث . وتأكيذاً لدور الترجمة في إحداث هذا التأثير . ترد على الأثر دراستان تنقلاننا من مجال النقد والشعر إلى مجال المسرح . الدراسة الأولى منها لرمسيس عوض عن «روميوجوليت على المسرح المصري» . والدراسة الثانية لعبد الحميد إبراهيم عن «جرمة قتل - بين إليوت وعبد الصبور» .

في الدراسة الأولى يسجل الكاتب ما لقيه مسرحيات شيكسبير : «روميوجوليت» . «وهملت» . «وعطيل» . من ذبوع على المسرح المصري خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن . أما مسرحية «روميوجوليت» فلم يأت عام ١٩٠٠ حتى كانت قد عربت مرتين . الأولى بقلم نجيب حداد . والثانية بقلم نقولا رزق الله . ورغمما كانت هذه المسرحية أكثر مسرحيات شيكسبير تقدماً على المسرح . فقد مثلتها فرقة أنى خليل القباني في عام ١٩٠٠ تحت عنوان آخر هو «شهداء الغرام» . ومثلتها فرقة إسكندر فرح في نفس العام . وكانت البطولة فيها للشيوخ سلامة حجازي . قبل أن يستقل عن فرقة فرح ويكون لفرقة الخاصة . وقد أضاف سلامة حجازي إلى المسرحية عنصر الغناء على نحو أفرغ القصة من محتواها المأسوي . ولم يبق منها سوى محتواها العاطفي . والدراسة تتابع أساليب عرض هذه المسرحية مكتملة . أو عرض فصل واحد منها . وما كان بطراً عليها من تحرير أو تغيير .

أما الدراسة الثانية فتعقد مقارنة بين مسرحية «جرمة قتل في الكاندرائية» لإليوت . ومسرحية «مأساة الحلاج» لصالح عبد الصبور . لقد ترجم عبد الصبور مسرحية إليوت . وإن لم تنشر إلا في عام ١٩٨٢ بعد وفاته . ويرصد الكاتب عدداً من وجوه التشابه بين المسرحيتين . التي لا تنقضي الوقت نفسه ما قرره الآخرون من وجوه الاختلاف بينهما .

وإذا كانت ليل عنان قد طرحت في دراستها قضية ترجمة القصص الرومنسي إلى العربية . وما أصابه من تغيير وتحريف . فإن أنجيل بطرس تعرض في دراستها : «نماذج من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية» لما أنجز من ترجمات في هذا المجال خلال المدة من ١٩٤٠ إلى ١٩٧٣ . وهي إذ تعرض لآراء هذه الترجمة تلاحظ غلبة العشوائية على اختيار المادة المترجمة . وعرض هذا الاختيار لا إلى التخطيط بل إلى ذوق المترجم أحياناً . والرواج التجاري أحياناً . ولأمر ما ظفرت روايات شارلز ديكنز بأكثر من اهتمام المترجمين . وقد ظفرت روايته «قصة مدينتين» وحدها بتسع ترجمات . وإلى جانب ديكنز ظهرت ترجمات لأعمال ألدس هكسلي وجورج أورويل وشارلوت برونتي وجين أوستن وصمويل جونسون وهـ . جـ . ويلز وغيرهم . لكن بعض هذه الترجمات كان اختصاراً للأصل . وبعضها أعد لكي يلائم طبيعة سلاسل الكتب الشعبية .

وتسلمنا هذه الدراسة إلى دراسة صبرى حافظ عن أثر رواية «الصحف والعنف» للكاتب الأمريكي فوكنر على الرواية العربية . حقا إن الكاتب يحدد الوظيفة الأساسية للدراسة المقارنة فيما تؤدي إليه من إرهاف الوعي بخصائص العمل الأدبي عن طريق استخدام منجزات أخرى للاستضاءة بها . وكأنه بهذا يؤكد المسح النقدي في الدراسة المقارنة . حيث يُدرس النص الأدبي في سياق نص آخر . ولعله من أجل ذلك قد استخدم عبارة «تأثير التجارب» في عنوان دراسته . ومن ثم فقد اهتم بعرض الآراء النقدية المختلفة التي حاولت تفسير رواية «الصحف والعنف» . والتي تكشف في مجموعها عن مدى ثراء هذا العمل الأدبي . ولكنه اتخذ من هذا العرض مدخلاً لإبراز أثر هذه الرواية في أربع روايات عربية حديثة . اكتفى منها - لضيق المكان - بروايتين هما «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني . و«ميرامار» لنجيب محفوظ . وفي هذا الاتجاه قدم الكاتب عدداً من القرائن التي تؤكد أن ثلاثة من الروائيين العرب قد تأثروا بالترجمة العربية لتلك الرواية . أما دين غسان كنفاني لرواية فوكنر فيؤكد الكاتب أنه يتعدى حدود الأحداث والشخصيات إلى رموز «الصحف والعنف» وصورها واستعاراتها وبنائها الفني المعتمد على تيار الوعي وتداخل الأزمنة والأمكنة . فضلاً على أسلوب السرد الروائي . أما نجيب محفوظ فقد مكنه تبحره بالفن الروائي .



وقدرته على الاستيعاب والمضم والتأمل ، من إخفاء تأثيره ؛ ولكن الباحث يكشف - من خلال تحليل «ميرامار» - عن التشابه بين الأشخاص والأحداث في الروايتين ؛ ذلك التشابه الذي لا يمكن أن يقع بمحض الصدفة . ومن ثم يمكن أن يقال إن الجانب التطبيقي من هذه الدراسة كان مكرسا لنظرية التأثير والتأثر .

وعند هذا المدى تنهى مجموعة الدراسات المتصلة بأثر الأدب الإنجليزي (وإلى حد ما الأمريكي) من خلال الترجمة على التاج النقدي والشعري والمسرحي والروائي في الأدب العربي الحديث ، وتبدأ مجموعة الدراسات المتصلة بالأدب الألماني . ولأمر دارت ثلاث دراسات في هذا المحور حول المشكلة الفاونسية ؛ فكمال رضوان يكتب عن «فكرة فاوست منذ عصر جوته» ؛ ومصطفى ماهر يكتب عن «فاوست في الأدب العربي المعاصر» ؛ وعصام بهي يكتب عن «الشيطان في ثلاث مسرحيات» .

أما كمال رضوان فتبج الاهتمام بفكرة «فاوست» في أوروبا منذ عصر التنوير بوصفها تعبيرا عن تعطش الإنسان إلى المعرفة والحرية ، فلم بمعالجة «لسنج» ، إمام عصر التنوير ، لها . ويتوقف عند تناول جوته للفكرة نفسها ، وما عقده بين فاوست ومليستو من تحالف ؛ من أجل الوصول إلى المعرفة غير المحدودة . ثم يتابع الكاتب عددا من معاصري جوته ، الذين تأثروا بمسرحيته ، فعالجوا الفكرة نفسها معالجات مختلفة ، شعرية ومسرحية وأوبرالية ؛ خصوصا بعد أن روجت مدام دي ستال في فرنسا لأعمال جوته بعامة . ولمسرحية فاوست بخاصة . ثم يتابع الكاتب تأثير هذه المسرحية في ألمانيا في القرن العشرين في مسرحية «الدكتور فاوستس» التي كتبها «توماس مان» في عام ١٩٤٧ . ومن عالم فاوست الأوربي ينتقل الكاتب إلى مصر ، حيث برز الاهتمام بفكرة فاوست ، وترجمت مسرحية جوته إلى العربية . وتناولها بالدراسة عدد كبير من الكتاب ، وعالجها خمسة على الأقل من كتاب المسرح . هم توفيق الحكيم ، وعلى أحمد باكثير ، ومحمد فريد أبو حديد ، ومحمود تيمور ، وفتحي رضوان .

ونسلمنا دراسة كمال رضوان إلى دراسة مصطفى ماهر ، التي نهتم - أساسا - بالكشف عن أثر جوته بعامة ، ومسرحيته «فاوست» بخاصة ، في الأدب العربي الحديث . وهو يصنف أشكال هذا التأثير في خمسة اتجاهات : الأول منها هو الاتجاه إلى التعريب ، ويمثله ترجمة الزيات لألام فرتر ، وثانيها هو الاتجاه الاستحواذي ، الذي يتصور أصحابه أن أدب جوته يقارب في جوهره الثقافة الإسلامية ، ويمثله عبد الرحمن صدق والكاتب الجزائري عبد الحميد بن شهنو ، وثالثها هو الاتجاه العلمي الأكاديمي ، الذي يحاول فيه الناقلون أن يفهموا أعمال جوته في إطارها الخاص . ويمثله عبد الغفار مكاوي في دراسته «تربى قليلا لما أجملتك» ؛ ورابعها الاتجاه الحوارى ، الذي يدخل فيه الناقل مع الأديب الذي يستقبله في حوار وجدل ، على نحو ما صنع توفيق الحكيم في «عهد الشيطان» ؛ وخامسها هو الاتجاه التحويرى ، الذي يحول فيه الناقل العمل إلى شيء مغاير ، كأن تتحول مأساة «فاوست» إلى رواية في سلسلة روايات الجيب .

ولى ضوء هذا التقسيم يعضى الباحث يدرس مسرحية «عهد الشيطان» بوصفها حوارا مع جوته ، ثم يدرس مسرحية «عهد الشيطان» لمحمد فريد أبو حديد بوصفها قريبة من الاتجاه التعريبي ، ثم ينتهى إلى دراسة مسرحية «فاوست الجديد» لعل أحمد باكثير ، التي لم تكن حوارا مع جوته ، أو تعريبا لمسرحيته ، بل ظلت محتفظة بعناصرها الأصلية ، وإن كان فاوست عنده يتنصر في النهاية على الشيطان ، وينال الغفران .

ولم يكن عصام بهي بعيدا عن المنطقة الفاونسية حين اختار أن يبحث في قضية الشيطان كما تمثلت في ثلاث مسرحيات هي : «عهد الشيطان» ، و«فاوست الجديد» ، و«نحو حياة أفضل» ؛ فالحقل الدراسى واحد . سواء دخلت إليه من باب فاوست أو من باب الشيطان ؛ وثنائية «فاوست/ الشيطان» لا انفصام بين طرفيها .

في البداية يستعرض الباحث تصور البشرية في تاريخها الطويل للشيطان بوصفه رمزا للشر والعصيان والتمرد . ويوصفه عدوا للإنسان . ثم يعرض لصورة الشيطان على نحو ما ظهرت في مسرحية «فاوست» لجوته ، ومسرحية «التاريخ المأسوى للدكتور فاوستس» لمارلو ، ثم يربط بين صورته هنا وهناك . وما استقر في ذاكرة التاريخ البشرى من تصور للشيطان . ثم يعرض الباحث بالتحليل للمسرحيات الثلاث التي اختارها من الأدب العربي الحديث ليكشف عن التحويرات والإضافات والتوجيهات الجديدة التي أدخلها كتاب هذه المسرحيات على المسوين الفني والفكرى لكي تعبر عن رؤاهم الخاصة لما كان يعانيه



مجتعهم على المستوى المثل ، أو تعانیه البشرية على المستوى الإنساني العام

ومن الطريف أن يلاحظ أن كل الآثار الفارسية في الأدب الحديث . التي ألفت بها الدراسات الثلاث السابقة . تحققت في ميدان الأدب المسرحي . واستثاقا لأثر المسرح الألماني في المسرح العربي تطالعنا دراسة ناهد الديب في « مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني » . وتعدد الباحثة أهمية كتابات نجيب سرور في أنها نقلت المسرح المصري من الواقعية للقدية إلى مسرح بهم بما هو أكثر من واقعية الشخصيات والأحداث . ويرجع هذا إلى تأثير نجيب سرور بكتابات برخت النظرية وأعماله المسرحية في أثناء دراسته للإخراج المسرحي في أوروبا الشرقية . وتحلل الباحثة عددا من مسرحيات نجيب سرور في ضوء معطيات المسرح الملحمي المصية والفكرية . منية إلى أن الحرية الأساسية لهذه المسرحيات تتمثل في المزج بين خصائص المسرح الملحمي . والراث الشعبي المصري . وقضايا المجتمع ومصلحه الوطنية . لقد خلق الكاتب - عن طريق هذا المزج - نصا مسرحيا لا يكثر كثيرا لبء الدرامي الأرسطي . بل يستلهم كل الوسائل لكسر الوهم . وإنهاء اغتراب الجمهور عن خشبة المسرح

وإد تسمى هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بتأثير الأدب الألماني في الأدب العربي الحديث . يأتي المقال الأخير في ملف هذا العدد بيقف بنا فيه صاحبه أحمد عبدالعزيز عد أثر الشاعر الأسبق « لوركا » في الأدب العربي . ومع كل التحفظات التي ساقها الكاتب إزاء تعرف الأدباء العرب هذا الشاعر من خلال وسطاء آخرين فإنه يعمى - في اطمئنان - إلى بحث الآثار اللوركية في الشعر العربي المعاصر . وتتمثل هذه الآثار في تصدير الأعمال الأدبية بأبيات للوركا . وفي نصين النص العربي كلاما للوركا . وفي اقتباس بعض صوره وعناصره الخاصة . كعرس الدم . والفجر . والقمر . والأغنى العنصرية . والحناجر وامي . والحدود والفراس النوري . وغرابة . ثم يعمى الباحث في إقفاء أثر لوركا في عدد من تعبيراته الخاصة التي تسربت إلى القصائد العربية . كالأنداء المقطوعة . والحناح المكسور . وعيب القينار . ولطربة البعده الوحيدة . والحرس الأسود . ودقات الساعة الخامسة الخ . ثم يتوقف الباحث عند البناء الفني للقصيدة اللوركية وأثره في بناء القصيدة العربية . ميب هذه الدراسة بمقارنة عمل كامل للوركا هو مسرحية « بيت برنارد ألبا » مسرحية « الأميرة تنتظر » لصالح عبد الصبور وهكذا تتحرك هذه الدراسات جميعا في إطار نظرية التأثير والتأثر . لكي تؤكد في الوقت نفسه مدى « افتتاح الأدب العربي الحديث على الآداب العالمية » ومدى إفاقتها

ويبقى بعد ذلك ثلاث دراسات مبحث الإشارة إليها . تنف من هذه النظرية موقف النقي . وتعالج النصوص المشابهة في سياق بعضها وبعض . بهدف بقدي صرف . هو الكشف عن الأبعاد المصية والمعوية التي تميز كل نص على حدة . وإضاءة جوانبه المختلفة

والدراسة الأولى في هذه المجموعة هي دراسة على شلش : « ديويورك في ست قصائد » وهذه القصائد موزعة على البحر الدي ثلاث منها لشعراء عرب . ينتمون إلى أقطار عربية ثلاثة . هم أدوبيس . وعبد الوهاب الباني . ومحمد إبراهيم أبوسنة وثلاث موزعة على « ماياكوفسكي » الروسي . و« لوركا » الأسباني . و« سيجور » الدنمالي . لقد رروا جميعا مدينة ديويورك . وكتب كل منهم قصيدة عنها . فأصحت ديويورك هي الموضوع المشترك بينهم . وقد يست الدراسة كيف أن رؤية كل شاعر قد اختلفت نتيجة لاختلاف خلفيته الثقافية وموقفه الفكري . وكيف أن هذا الاختلاف قد انعكس على العناصر المختلفة التي شكلت منها قصائدهم . ولكن الطريف أن الشعراء العرب الثلاثة قد تلاقوا رؤيتهم عد رفضهم لتلك المدينة . وعست على قصائدهم النزعة المحجائية . المتأثرة بالخلفية الثقافية العربية بوجه عام .

ثم تأتي دراسة فدوى مالحطى دوحلاس لما سمته « العمى في مرآة الترجمة الشخصية » وهي دراسة تقدر بين ترجمتين دنتين . إحداهما لطفه حسين والأخرى للكاتب الهندي الكفيف « بيد مهنا » والكاتبان هنا ينتميان إلى ما يسمى بالعالم الثالث . والعناصر المشتركة بينهما أنها مكشوفان . وأنها يعالجان كتابة جس أدبي واحد هو السيرة الذاتية . وليس هالك بعد ذلك أي أحيال للقائهما أو تأثير أحدهما بكتابة الآخر . ومن ثم فقد وجهت الباحثة اهتمامها إلى دراسة العمى بوصفه واقعة نصية . عن طريق رصد ما بين الكاتبين من تواريات على مستوى التشابه والاختلاف . وفي هذا الإطار كشفت الباحثة عن خصائص كتابة العمى كما تتمثل في النصين المدروسين . وما نشأ - على الرغم من ذلك - من اختلاف بين الكاتبين في مدى تحقق هذا الطور من الكتابة . ثم توقفت الكاتبة عد ظاهرة الألم المرتبط بالعمى . وكيف اختلف شعور الكاتبين بهذا الألم كما

تعبسه كتابها وإلى جانب ثنائية العمى والألم توقفت الباحثة عند ثنائية التقليد والحداثة - وارتباط العمى بالتقاليد - ثم ثنائية الشرق والغرب وكلها ثنائيات تلعب أدواراً متوازية لدى الكاتبين ، لكنها تتشابه أحياناً وتفرق أحياناً - مشخصة المزايا التي يتفرد بها عمل كل من الكاتبين

أما الدراسة الثالثة والأخيرة فهي دراسة غراء حسي منها ، الحكاية والواقع ، وهي دراسة تتحرك على مستوى التواريخ التي يمكن ملاحظتها وتسجيلها بين مجموعة من الحكايات الشعبية العربية والحكايات الفرنسية - وهذه التواريخ لا تتحدث عن تبادل في التأثير والتأثر - بل تشير إلى وجود من الاتفاق والاختلاف في الصيغ التي يرتضيها كل شعب للتعبير عن همومه الواقعية وعن أحلامه في المستقبل - والدراسة تحقق هذه النظرة من خلال تحليلها لعشر حكايات شعبية عربية - وما يوارثها من حكايات فرنسية

ويبقى أخيراً أن نقول إن مجال الدراسات التطبيقية بكلا المنهجين المستعملين هنا في الدراسة المقارنة بطل مفتوحا لكثير من الإضافات الملمعة

التحرير

# تاريخ الأدب المقارن في مصر

## عظية عامر

بحسب بنا ألا نقف عند العصر الحاضر ، أو عند القرن العشرين . عندما نحاول التأريخ لنشأة الأدب المقارن في مصر ، ولتطور دراسة هذا الأدب فيها . وإعنا يجب علينا أن نرجع إلى أوائل القرن التاسع عشر للبحث عن هذه النشأة . ثم تتبع التطورات التي حدثت في تلك الدراسة من فترة إلى أخرى ومن المعروف أن الناس قد اشتغلوا - مثلاً - ببعض قضايا النقد الأدبي قبل أن يظهر النقد الأدبي فاعاً أو عنماً مستقلاً بذاته له حدود وقواعده ، كما عالجوا بعض قضايا التأريخ الأدبي قبل أن يتطور هذا العلم . ويأخذ هذا الشكل الذي نعرفه اليوم . وقد حدث الأمر نفسه بالنسبة للأدب المقارن ، فقد تعرض الباحثون لبعض جوانب هذا الأدب قبل أن يبرز هذا اللون من الدراسات الأدبية علماً قائماً بذاته ، له كيانه ومفهومه .

في معالجة رفاة لبعض قضايا اللغة والأدب .  
غادر رفاة ميناء الإسكندرية في ١٤ أبريل ١٨٢٦ قادماً  
فرسا ، وأقام هناك خمس سنوات ، واستعاد من الثقافة  
الفرنسية استفادة كبيرة ، وآمن بكثير من المبادئ العلمية التي  
عرفها ، وعاشها ، ورآها تطلق في فرنسا .

وكان من بين هذه المبادئ العلمية مبدأ نسبية الأشياء .  
وهذا ينمى في كثير من أحكامه على الظواهر اللغوية والأدبية  
إعانه هذا المبدأ ، وتطبيقه له . ومن هنا أخذت روح الأدب  
المقارن تنمو في معالجته لبعض مسائل اللغة والأدب ، وصار  
لا يتحدث عن هذه القضية أو تلك من قضايا الأدب العربي  
أو اللغة العربية إلا ويضعها داخل إطار النسبية التي تربطها  
بقضية مماثلة أو مخالفة موجودة في الأدب الفرنسي أو اللغة  
الفرنسية

نشأ الأدب المقارن في أوروبا نتيجة للإيمان بفكرة نسبية  
الأشياء ، وهي فكرة تعتقد بأن هذا العالم الذي نعيش فيه  
لا يمكن فهم الظواهر التي توجد فيه فيها سلباً إلا إذا وصفت في  
إطار النسبية . وبما كانت الدراسات الأدبية في أوروبا قد تسربت  
إليها الروح العلمية في أوائل القرن التاسع عشر ، فقد حصت  
هذا التيار الفكري ، كما فعلت الدراسات الأخرى . ولهذا قد  
كبر من الطبيعي أن تتجه الدراسات الأدبية إلى تطبيق فكرة  
نسبية على الأدب . وقد أدى ذلك إلى محاولة تلك الدراسات  
البحث عن الاتصالات بين الظواهر الأدبية . ومن هنا أخذت  
تعدس الأولى للأدب المقارن في الظهور ثم الثبات والامتداد .  
ولم تكن أوروبا وحدها هي التي عرفت النسبية وآمنت بها ،  
وصيقت على دراسات لغوية ، ثم على الدراسات الأدبية ،  
وإعنا تسربت هذا الاتجاه إلى مصر في أوائل القرن التاسع عشر  
على يد رفاة الصهطوي ( ١٨٠١ - ١٨٧٣ ) ، ثم ظهر واصحها



ومادامت دراسة الظواهر الأدبية قد خرجت عن محيطها لوطى داخل الأدب الواحد، فإنها تخرج عن نطاق تاريخ الأدب الوضئ، ويدخل في نطاق الأدب المقارن. وذلك لأنها لم تعد قضية أدب واحد، وإنما صارت قضية بين أدبين.

أرم رفاة نفسه - على كل حال - بمهج واحد محدد وأصبح عند معاجته للظواهر الأدبية واللغوية في العربية والعربية - هو مهج الموازنة بين هذه الظواهر. وقد يصحب هذه الموازنات نقد لهذا الاتجاه أو ذاك في الأدبين أو في أدب واحد، أو ملاحظة هذا الاتجاه في أدب على اتجاه آخر في لأدب الثاني، أو شرح للأسباب التي دعت أحد الأدبين أن يسلك الطريق الذي سلكه، أو تصحيح للآراء الخاطئة حول قصايا الأدب واللغة.

ومن الواجب هنا أن نؤكد أن الأدب المقارن - كما ترى المدرسة التاريخية - ليس هو الموازنات الأدبية. ولكن ذلك الأدب يشمل هذه الموازنات وسيلة من وسائله في الدراسة. مادامت تلك الموازنات تخرج عن محيط الأدب الواحد لتعالج الظواهر الأدبية في أدبين أو أكثر.

وسبق بين هذا اللون من الموازنات الأدبية التي عرفها رفاة. وست المورث التي وجدت عند العرب قديماً قبل يتحصن في

١ - عرف العرب الموازنة بين شاعر وشاعر في محيط الأدب لعرب - أي في محيط الأدب الواحد - كما فعل، مثلاً، الأمدى في كتابه «الموازنة بين أبي تمام والبحتري».

٢ - موازنات رفاة لا تقف عند شاعر واحد أو كاتب واحد. أو شاعرين أو كاتبين في الأدب العربي وحده، وإنما تنهم بالظواهر الأدبية في الأدبين العربي والفرنسي.

٣ - هدف الموازنة الأولى هو تفصيل شاعر على شاعر، أو كاتب على كاتب آخر، وذلك داخل الأدب العربي وحده.

٤ - هدف رفاة من موارثه يتعدى هذه الدائرة الضيقة، كما سنشير إلى ذلك فيما بعد.

في تلك الموازنات التي قام بها رفاة

١ - وارن بين بعض الأنواع الأدبية، فتمرض لفصية اشعر في كل من الأدب العربي والأدب الفرنسي. يقول رفاة إن «نظم الشعر غير خاص بلغة العرب»، وأكد أن لكل أدب نظامه الشعري الخاص به. كما أشار إلى أن الفرنسيين لا يكتبون العموم نظماً، كما يفعل العرب. ولا يسي أن يعلى في إصرار أن ترجمة الشعر العربي أو الفرنسي تذهب بكل جمال شعري.

٢ - موضوع الشعر. الغزل في الشعرين العربي

والفرنسي. ويلاحظ رفاة أن الفرنسيين لا يتغزبون في الحمر. وعلين إعجابه بامتناع الفرنسيين عن «تعرب الحس في حسه».

كما يتعرض رفاة للموازنة بين ما أسماه «الأشعار الحرة» - ويرى أن «مزاج» الفرنسيين في «الأشعار الحرة» يشبه «مزاج» العرب.

٣ - قصايا الأسلوب: يوارن بين أسلوب العربية والفرنسية، وينتهي به تلك الموازنة إلى الحرم بأن «لكل من اصطلاح» وأن لكل لغة أسلوب.

٤ - موسيقى الشعر يرى رفاة أن شعر كل لغة له موسيقاه الخاصة به، وأن كل لغة يمكن اسطم فيها بمقتضى عم شعرها. وأن معرفة العروض ليست كافية نقول اشعر في أي أدب من الآداب.

ولقد ساعدت هذه الموازنات رفاة على ملاحظة أن الأدب يختلف من أمة إلى أمة نتيجة لاختلاف الحس، وأن الإنتاج الأدبي الرفيع هو ذلك الإنتاج الذي يرضى طبع الجنس الذي أنتجه. كما لاحظ أن الفرنسيين «أقرب شياً بالعرب منهم للترك ولعبرهم من الأجناس».

ويوارن رفاة أبداً بين اللغتين العربية والفرنسية، وينتهي إلى النتائج التالية

١ - «سائر اللغات ذات القواعد لها من يجمع قواعدها، وذلك «لدفع الخطأ في القراءة والكتابة فيها أو لتخسيسها».

٢ - «اللغة الفرنسية كغيرها من اللغات الأوروبية لها اصطلاح خاص بها»، ومعنى ذلك أنه من الخطأ انظر بأن «اللغة العربية هي المقصورة على ذلك. بل كل لغة من اللغات يوجد فيها ذلك».

٣ - «لغة دور حضارى، وسهولة اللغة الفرنسية أهات الفرنسيين على التقدم في العموم والصور».

ويرى رفاة أن اللغة العربية في عصره لم تصل إلى هذه السهولة

وعناصر هذه السهولة في رأيه هي: تبسيط قواعد اللغة، التحديد والوضوح، وضع المصطلحات لكل علم، ووضع كل علم في إطاره الخاص بها. ولكنه يلاحظ أن اللغة الفرنسية لا يمكنها «تصريف الأفعال، كما يمكن في اللغة العربية»، ولهذا فإنه يظن أن الفرنسية «ضعيفة من هذه الناحية».

ولم يقف رفاة بالموازنات عند الظواهر الأدبية واللغوية، وإنما وازن بين الظواهر الحضارية - أو ما أسماه «التمدن الحقيقي» - في كل من المجتمعين المصري والفرنسي، سواء أكانت هذه الظواهر ثقافية أم اجتماعية أم خلقية أم سياسية أم

صحية . ولكن الأوصاف السياحية التي كانت سائدة في مصر في عصره لم تنجح له فرصة القيام بهذه المبادرات في النواحي السياسية على نطاق واسع وبأسلوب صريح .

ومهما يكن من أمر ، فإن رفاة لم يكن بهدف من وراء تلك المبادرات الأدبية والنوعية إلى دراسة الطواهر الأدبية واللغوية في حد ذاتها ، وإنما كان بهدف من وراء ذلك إلى الكشف عن عصر « تمدن الحقيقى » في العصر الذى عاش فيه ، وبالتالى محاولة تطوير المجتمعات المتحللة عن طريق إبراز هذه العناصر خصرية . ومعنى ذلك أن هذه النهائى هدف حصارى .

وقد كان هذا الهدف الحصارى لكل تلك الدراسات القائمة من إموارة هو العاية التي سمعت إليها المرحلة الأولى من تاريخ دراسة الأدب المقارن في مصر في القرن الماصى

ولم يكن من العريب أن يسلك نعاء هذه المرحلة ذلك المسلك ، وذلك لأهم كانوا زعما إصلاح قبل أن يكونوا دارسى أدب . وهذا صارت دراسة الطواهر الأدبية والنوعية ، والكشف عن أوجه الانعاق والاختلاف بين أدبين أو لغتين ، أو إبراز السمات المشتركة للأدب واللغة بصفة عامة ، صار كل هذا وسيلة لتجسيم مظاهر القوة والضعف في المجتمع الذى يتحدث عنه المصحح ، ويسمى لإصلاحه وتطويره .

وقد رأى رفاة أن الباحث الذى يريد أن ينجح في هذا النوع من الدراسات يجب عليه أن يتصل اتصالا مباشرا بالثقافة الأجنبية ، وأن يعيشها في بيتها الأصلية . ليستطيع أن يقوم بتلك الدراسة ، وذلك لأنه لا يمكن معرفة تلك الثقافة معرفة كاملة دون هذا الاتصال المباشر ، كما أن أكثر الناس مقدرة على نقل هذه الثقافة هم أولئك الذين عاشوها<sup>١٢٢</sup> .

ومن الطبعي أن هذا الاتصال المباشر يتطلب التحكن من لغة تلك الثقافة الأجنبية . وليس معنى ذلك أن رفاة قلل من قيمة الترجمة ، وأبكر تلك القيمة في مجال نقل الثقافات ، وإنما راء يعترف بدور الترجمة في هذا المجال ، ويذكر أن الترجمة « من ... من الفنون الصعبة »<sup>١٢٣</sup> ، وبه إلى خطوة الدور الذى تلعبه ، ويشتمل هو نفسه ما مترجما أو مصحح ترجمة ، أو مدرسا لأصولها . أليست مدرسة الألسن ، التي قام بإشائها ، خير دليل على ذلك ؟ لقد لعب خرمو هذه المدرسة دور الوسيط بين العرب ومصر ، وقاموا بترجمة الكثير من الكتب العلمية والثقافية والأدبية والتعليمية .

ولأجل أن مهم القيمة الحقيقية لدور رفاة في مجال الترجمة مترجما ومدرسا لها ، يحسن أن نذكر في هذا الشأن ذلك الاهتمام الكبير الذى يوليه المشتغلون بالأدب المقارن في الوقت الحاضر عما سمي بـ « الترجمة » . يعلى Ensemble أن

الأدب المقارن يجب عليه أن يقوم بمسئسته نحو من الترجمة<sup>١٢٤</sup> ، ويؤكد أن تدريس الأدب المقارن يجب أن يكون من أهدافه تكوين مترجمين بارعين<sup>١٢٥</sup> ، ولا يتردد في أن يعلن أن المترجم القدير يتساوى مع الباحث الكفء<sup>١٢٦</sup> .

لقد طبق رفاة كل هذه المبادئ منذ خوالى من وصف

ويأتى على مبارك ( ١٨٢٤ - ١٨٩٢ ) يتابع ذلك المساج القائم على الموازنات ، الذى بدأ رفاة ، ويتوسع على مبارك فيه ، ويعلى في مقدمة كتابه « علم الدين »<sup>١٢٧</sup> . أن الطريقة التي سار عليها في هذا الكتاب تكبر « من المقابلة والموازنة » . وأنه يطالب القراء كلما أرادوا « نقد الأمور » أن يعملوا على « مقارنتها والموازنة بينها » . ثم يضيف قائلا : إن هذه في كتابه هذا هو « المقارنة بين الأحوال الشرقية والأوروبية » .

وهنا تظهر كلمة « مقارنة » واضحة جلية ، وإن كان لا يريد بها المعنى الاصطلاحي المعروف الآن في مجال الأدب المقارن

ومعنى ذلك كله أن على مبارك قد سلك في كتابه طريقة « نقد الأمور » ، وهو نقد قائم على « المقارنة بين الأحوال الشرقية والأوروبية » ، أو بعبارة أخرى استخدم في كتابه « علم الدين » النقد القائم على الموازنات في دراسته لظواهر الألية واللغوية والخصارية الموجودة في كل من البلاد اشرقية والعربية .

ولا نريد هنا التمرض لكل الطواهر التي درسها على مبارك في كتابه ، لأن ذلك نخرجنا عن موضوع لتاريخ للأدب المقارن في مصر ، وإنما نختار ظاهرة أدبية عالجها في كتابه ، ألا وهي الفن المسرحي ، أو ما سماه « التنازات » . حصص على مبارك « المسامرة السابعة والعشرين »<sup>١٢٨</sup> لدراسة هذا اللون الأدبي في كل من فرنسا ومصر ، وذلك عن طريق العرض والتحليل والموازنة ، وعرض لكل هذا في صورة حوار بين « الشيخ » وبين « الإنكليزي » . يبدأ الشيخ هذا الحوار بإنقاء سؤال على صاحبه الأوربي :

« أحب منك أن تصف لي بعض أمر هذا التياتر »<sup>١٢٩</sup>

فيجيب صديقه الأوربي إجابة طويلة ، ييسط فيها آراءه في الفن المسرحي كما يعرفه الأوربيون ، ويؤكد أنه فن « مالت إليه الملل الأوروبية كل الميل » ، وأحدثوا فيه أنواعا مختلفة ، حتى تقدم تقدما عظيما<sup>١٣٠</sup> .

ولا يقف هذا الحديث عند جانب واحد من جوانب هذا الفن ، وإنما يتعرض لكثير من نواحيه الأدبية ولغوية ودوره الاجتماعي . ومعنى ذلك أن على مبارك حاول على لسان صديقه « الإنكليزي » تقديم لوحة عن الفن المسرحي الفرنسي بصفة خاصة . وعن الفن المسرحي الأوربي بصفة عامة ، وأن هذه اللوحة تحمل في طياتها العناصر الأدبية والفنية لهذا الفن

ثم قدم على مبارك على لسان « الشيخ » - في الوقت

بمنه - لوحة مقامه يحمل في طياتها العناصر الأدبية والفنية للمسرحي في مصر .

وَأُقِمَ - بعد ذلك - موارنة بين كل من اللوحيتين ، وانتهى به الأمر إلى تفصيل الفن المسرحي - كما رآه في أوروبا - على ذلك التمثيل الذي عرفه في مصر .

لم يكن على مبارك يهدف من وراء هذه الموارنة إلى دراسة الفن المسرحي في فرنسا ومصر في حد ذاته ، وإنما كان يهدف من وراء تلك الموارنات إلى الكشف عن عناصر القوة والضعف في المسرح في كل من فرنسا ومصر ، وذلك للوصول إلى إصلاح المسرح في مصر .

فهو - إذن - مصليح كرفاعة الصهباوى . يدرس الظواهر الحصارية في أكثر من مجتمع عن طريق القدر القائم على الموارنات ، وذلك بقصد إبراز العناصر الحصارية المشتركة - ثم إصلاح المجتمع عن طريق الدعوة إلى تحقيق هذه العناصر الحصارية ، والعمل على إقرارها للوجود .

وليس هناك من شك في أن هذه المرحلة الأولى ، من مراحل تاريخ الأدب المقارن في مصر ، قد تأثرت بتلك الروح العلمية التي كانت تؤمن بسببية الأشياء ، وأنها قد عالجتها بعض من لظواهر الأدبية والمعمورة والحصارية التي يمكن أن تدخل في نطاق الأدب المقارن بمعنى من معانيه ، ولكنه ليس الواضح أن هذه المرحلة لم تعرف الأدب المقارن بمعناه الحديث بوصفه علماً له حدوده ومفهومه ومقوماته ، كما أنها لم تحاول أن تدرس الظواهر الأدبية دراسة تاريخية في ضوء تلك النظرية التي تقول بأن الأدب المقارن هو دراسة العلاقات التاريخية بين الآداب .

أما إذا قلنا بعض الاتجاهات الأمريكية في تعريف الأدب المقارن - كما نرى - مثلاً - عند Block - تلك الاتجاهات التي لا تعترف بأية نظرية ثابتة في دراسة الأدب المقارن ، ونكار كل مساح محدود ، وإنما يكنى الباحث في هذا الأدب أن تكون له نظرة عالمية في دراسته الأدبية - إذا قلنا هذا الاتجاه ، فإنه يحق لنا أن نقترح بحالاً لتلك المرحلة الأولى في تاريخ الأدب المقارن بمعنى من معانيه الحديثة .

وهكذا ينتهي القرن التاسع عشر ، وتنتهي المرحلة الأولى من تاريخ هذا الأدب ، لتبدأ مرحلة جديدة في القرن العشرين .

ويقل القرن العشرون ، وتقوم مصر في مطلعها بإرسال البعثات العلمية إلى فرنسا لدراسة الآداب والتخصص فيها . ويعود بعض أفراد هذه البعثات إلى مصر بعد الانتهاء من مهمته العلمية ، ويتولى القيام بتدريس الأدب وتاريخه في الجامعة المصرية .

وهذا الجيل - إن صح لنا أن نعبه جيلاً - الذي وجد في

مطلع قرناً هذا ، يختلف من عدة وجوه عن الجيل الذي وجد في القرن الذي سبقه :

١ - جيل القرن العشرين أرسل للتخصص في الدراسات الأدبية - بخلاف جيل رفاعه وعنى مبارك ، فالأول كان إسماعياً للبعثة المصرية في باريس . في حين تخصص الثاني في الهندسة

٢ - تعرض جيل هذا القرن لتدريس في الجامعة ، في حين عمل جيل القرن الماضي في كثير من الميادين - ولم يكن متفرعاً للأدب .

٣ - عاصر جيل القرن العشرين أستاذية الأدب بمصر في جامعة ليون (أنشئت عام ١٨٩٦) ، وأستاذية ثانية في السوربون (أنشئت عام ١٩١٠) ، وأستاذية ثالثة في استراسبورج (أنشئت عام ١٩١٩) .

ومعنى ذلك أن جيل مطلع القرن العشرين عاش ودرس في بيئة علمية اردهر بها الأدب المقارن في فرنسا ، ووضعت معالمة بوصفه علماً قائماً بذاته ، له حدوده الواضحة

ولهذا كان من الطبيعي أن تأخذ مظاهر مرحلة جديدة في التجمع والظهور ، وهي المرحلة الثانية من مراحل تاريخ الأدب المقارن في مصر .

وتصبح معالم هذه المرحلة عند أحمد صبيح (١٨٨٠ - ١٩٤٥) الذي أعلن في محاضرة ألقاها في الجامعة المصرية في القاهرة عام ١٩١٨ بصوان الكلام البليغ ودراسته قائلاً : « لا بد لتدريس البلاغة من الملاحظة الصحيحة . والمؤارنة والمقارنة » ، أى أن ذلك الذي يتعرض لدراسة الأدب يجب عليه أن تكون دراسته قائمة على تلك الأسس التي ذكرها ، وهي :

١ - الملاحظة الصحيحة

٢ - المؤارنة .

٣ - المقارنة

وأن الدراسة الأدبية في مجال الأدب العربي يجب أن تبنى وأنواعه ، وخواصه ، وأثره في الاحتجاج وصنعه به ، وأثره في النفس وأثر النفس فيه ، والمذاهب الأدبية المختلفة ، وطرق البحث والتأليف . ولا يقف عند هذا الحد ، وإنما يجب على الدارس أن يقدم أبصاً شيئاً من المؤارنة بين الأدب العربي وغيره <sup>٣٩</sup> من الآداب . وهو يريد بذلك التأكيد الأخير أن يوضح أن دراسة تاريخ الأدب العربي لا تكون كاملة إذا أهملت « المؤارنة » بينه وبين غيره من الآداب الأخرى .

وتلك « المؤارنة بين الأدب العربي وغيره » هي التي أشد إقبالاً عندما أكد أن تدريس تاريخ الأدب لا بد له من « المؤارنة والمقارنة » في دراسته . ومعنى ذلك أن هذه « المؤارنة والمقارنة » لا تتحقق إلا إذا تمت بين الأدب العربي وغيره من الآداب ،



أي خرجت عن نطاق الأدب العربي وحده ، وأقامت «الموازنة والمقارنة» بينه وبين أدب آخر أو آداب أخرى .

ويمكن الظن بأن أحمد ضيف كان يرى أن الأدب المقارن هو المواردت الأدبية بين أديين أو أكثر ، وأن مؤرخ الأدب الوطني لا بد له من «الموازنة والمقارنة» بين الأدب الوطني الذي يقوم بدراسته وبين غيره من الآداب .

وقد طبق أحمد ضيف نفسه ذلك كله في كتابه مقدمة لدراسة بلاغة العرب . بعد أن تعرض للنقد الأدبي في فرنسا ، أحد يتحدث عن النقد الأدبي عند العرب ، ليضع أمام لقارئه لوحة لكل من النقد الأثني في فرنسا وعند العرب ، لينسجى بعد ذلك من «الموازنة والمقارنة» بينهما . والغرض هو الكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف بين كل من النقيدين

ويمكن اختصار تلك اللوحة على الوجه التالي :

في فرنسا عند العرب

١- لم ينشأ النقد بين أهله . - نشأ النقد بين أهله

٢- حُضِعَ للمسؤوليات بعيد عن كل تأثير خارجي . لأجنبية .

٣- جاء من الاطلاع على \* لم يأت من (الاطلاع على

كتب اليونان القديمة مؤلفات أجنبية

وعلى آثار النهضة الأوروبية

إننا نعتقد «أننا لا نهض بلغتنا العربية إلا إذا دفعنا بها إلى التحرك من مكانها الذي طال وقوفها فيه ، لتأخذ مكانا يليق بها في صف اللغات الحية الآن» .

وليس من شك في أن الهدف الهائي لأحمد ضيف من كل هذه الدراسات التي قام بها في هذا الحقل هو دفع الدرس إلى الاطلاع «على شيء جديد» ، والوقوف على «حركة الأدب الحديثة» ، وطرق فهم البلاغة في هذا العصر» . وبذلك تنتقل «الحركة الأدبية عندما من البحث في المعطيات الأدبية» .. إلى البحث في نفس الكاتب أو الشاعر ومقدار معلوماته» ، وتستطيع «الآداب العربية الوصول إلى ما وصل إليه غيره من المثانة والتأثير في المجتمع» . ثم يعلن أحمد ضيف في حزم بأنه «ولا شيء أدعى إلى التقدم من البحث والنقد» .

ويبدو أن أحمد ضيف كان يريد من وراء هذا كله أن يلعب في مصر ذلك الدور الذي لعبته Madame de Staël في فرنسا ، فهو يقول في كتابه : «عندما أشرقت شمس القرن التاسع عشر ظهرت في عالم الأدب والاجتماع سيدة أدبية عاتقة ، جالت الأقطار ... ، وصرفت زمنا طويلا في ألمانيا ، ثم رحلت إلى بلادها في نحو سنة ١٨١٣ ، هذه هي مدام دي ستال . وقد ظهر كتابها «البلاغة» أو «الآداب» (Littérature) ، وكتابها «ألمانيا» (L'Allemagne) في سنة ١٨١٠ . فكان من الوسائل التي نشرت في فرنسا لأفكار

التي تدرس في تلك المدرسة في السنوات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة<sup>(١)</sup>. كما نص هذا القرار أيضا على أن تدرس مادة «الأدب العربي المقارن» في «فترة التخصص» ابتداء من العام نفسه أي عام ١٩٣٨م<sup>(٢)</sup>.

وليس معنى إضافة مادة «الأدب العربي المقارن» إلى المواد التي تدرس في دار العلوم أن تلك المادة حظيت بأستاذية خاصة مستقلة، أو أنشئ لها قسم خاص بها، وإنما كل ما استطعنا الوصول إليه في هذا الشأن هو أن تلك المدرسة عانت بانتداب مدرس يقوم بهذه المهمة. ولقد انتهى بنا البحث في هذه السجبة إلى أن الذي قام بتدريس مادة «الأدب الأجنبي» هو محمد شاكي، وأن ذلك الذي قام بتدريس «الأدب العربي المقارن» هو مهدي علام.

وهكذا تأخذ مادة «الأدب المقارن» في الظهور بين المواد التي تدرس في هذه المدرسة العليا، ولم تحتف بعد ذلك بها، وإنما نجد اهتماما ورعاية لم نجدهما في أي معهد من المعاهد في مصر.

بجانب هذا النشاط في مجال الدراسة المقارنة في اللغات أولا وفي لأدب ثانيا منذ عام ١٩٢٤ في مدرسة دار العلوم نجد نشاطا كبير في مجال الدراسات الأدبية المقارنة قد أخذ يظهر

للمقال: هذا العنوان الجانبي هو «في الأدب المقارن». وهذه أول مرة - في رأينا - يظهر فيها اصطلاح «الأدب المقارن» في تاريخ الدراسة الأدبية العربية في مصر. وقد وقف فخرى أبو السعود عند هذا الأمر، ولم يقدم لنا تعريفا لذلك المصطلح الجديد الذي ذكره. ولكن المؤلف يرى في هذا المقال أن طبيعة العرب فرصت عبيد الترفع «عن آداب الأمم الأخرى». ولم يروا أنفسهم حاجة إلى الاطلاع على آداب غيرهم<sup>(٣)</sup>. في حين لم يرفع الإنجليز عن الآداب الأخرى، ولذلك تأثروا بالآداب الأجنبية. ثم يصدر جميع مقالاته بعد ذلك بالاسم الذي ارتعاه. وهو «في الأدب المقارن».

ولا يتوقف فخرى أبو السعود عن متابعة درسته، وإنما يتابع نشر مقالاته، فيقشر مقالا سابعاً في الرسالة في ٢٨ سبتمبر ١٩٣٦ بعنوان «طور الثقافة في الأديين العربي والإنجليزي». ومقالاتا ثامناً في المجلة نفسها في ٥ أكتوبر ١٩٣٦ تحت عنوان «الفكاهة في الأديين العربي والإنجليزي». ومقالاتا تاسعاً في ١٢ أكتوبر ١٩٣٦ بعنوان «أسباب الباهة والتحول في الأديين العربي والإنجليزي». ومقالاتا عاشراً في ١٩ أكتوبر ١٩٣٦ بعنوان «الطبيعة في الأديين العربي والإنجليزي». وآخر في ٢٦ أكتوبر ١٩٣٦ بعنوان «أثر الدين في الأديين العربي والإنجليزي». ونجدنا

الأعلى إنشاء قسم خاص بالأدب المقارن ، وإنما صار فرعاً من قسم سمي به قسم الأدب المقارن والنقد واللغة ، ونون رئاسة هذا القسم إبراهيم سلامة . وقد قام إبراهيم سلامة بتدريس هذه المادة ، وعاونه في هذا التدريس عبد الرزاق حميدة

ولم يكن إبراهيم سلامة من المتخصصين في الأدب المقارن ، وكذلك كان الأمر مع عبد الرزاق حميدة ، ولهذا كان من الطبيعي أن يجد قصوراً واضحاً في فهمها للأدب المقارن ، كما يجد اضطراباً وتضارباً في تحديد هذا الأدب

وقد نشر إبراهيم سلامة دراساته في الأدب المقارن في كتاب تيارات أدبية بين الشرق والغرب - عجلة ودراسة في الأدب المقارن<sup>١٣٠</sup> . يقول في تمهيد هذا الكتاب : « هذه دراسة تقريبية ، وإن شئت قلت إنها دراسة في « الأدب المقارن » ، وإن أردت الدقة والتحديد فكل إنها محاولة في دراسة هذا العلم ، أوهى إسهام مع المسهمين في هذه الناحية التي يدعو العلماء فيها - منذ نهاية القرن التاسع عشر - وفي أوائل القرن العشرين - أن يعملوا لتكوين أدب خاص بصنق عبه هذا الاسم « الأدب المقارن » ، يجد له مكاناً بين علمين تقررا منذ القدم هما « علم الأدب » و « علم التاريخ الأدبي »<sup>١٣١</sup> .

ثم يحاول إبراهيم سلامة تعريف الأدب المقارن ، فيقدم بـ هذه التعاريف ، يقول أولاً : « الأدب المقارن دراسة التيارات الأدبية في مختلف النواحي ، وبيان أبعادها ومسائلها ، والعوامل التي تعمل على دفع هذه التيارات ، والعوامل الأخرى التي تغير من مجراها »<sup>١٣٢</sup> ثم يذكر - بعد صفحات قليلة - تعريفاً آخر ، فيقول : « شأن لأدب المقارن ، أن يدرس العلاقات التاريخية ، والمشابهة الجغرافية والطبيعية بين الأمم »<sup>١٣٣</sup> . ويؤكد إبراهيم سلامة بعد قليل أن الأدب المقارن هو وكل دراسة أدبية تسير على صبح خاص من المناهج المقررة في العلم والمعرفة<sup>١٣٤</sup> .

وكل هذا اضطراب وتضارب ، وينتهي به الأمر أخيراً - بعد هذا الخطط المعجب - إلى القول بأن « الأدب المقارن هو دراسة الآثار الأدبية المختلفة من حيث علاقاتها ببعضها بعض ، أو من حيث تشابهها وحدانيتها »<sup>١٣٥</sup> . ثم يعود فيحدد من جديد ، ويرغم أن خلاصة مذكره تؤكد « أن الأدب نفسه لو درس دراسة صحيحة لكان منه أدب مقارن »<sup>١٣٦</sup>

ثم يهدم ما قانه - بعد ذكر أن « الأدب المقارن يعتمد على الفكرة العنصرية بفنائها ونقل ناسمها ثقافات للأمم متعددة - ووجد في هذه الثقافات محتعة محالاً لدرسته - ولأدب المقارن من باب أولى أن يقلل الفكرة الأدبية لدرجة ضاحكة ، بل قد يقلل العاطفة نفسها ليكون مصطنعاً بمرده »<sup>١٣٧</sup>

وعلى الرغم من أن فخرى أبو السعود لم يحاول أن يشرح لنا المسباح الذي سار عليه في سلسلة مقالاته « في الأدب المقارن » ، فإنه يبدو لنا من خلال هذه الدراسة التطبيقية ، التي قام بها في الأدبين العربي والإنجليزي ، أنه لم يكن يبحث عن الصلات التاريخية بين الأدبين ، وإنما كان يبحث عن الصلات الحالية بين كل من الأدبين . ومعنى ذلك أن فخرى أبو السعود لم يكن يهدف من وراء دراسته في الأدب المقارن إلى الكشف عن الصلات الخارجية بين الأدبين ، وإنما كان يهدف إلى الكشف عن الصلات الداخلية بينهما . ومعنى آخر ، إن فخرى أبو السعود لم يكن مؤرخاً في تلك الدراسة ، وإنما كان ناقدًا أدبي . أي أنه كان من أنصار الاتجاه النقدي في دراسة الأدب المقارن . ولم يكن من أنصار الاتجاه التاريخي

إذا عرفنا أن الاتجاه التاريخي - أي اتجاه المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن - كان هو الاتجاه السائد والمسيطر في مجال الأدب المقارن في تلك الفترة التي نشر فيها فخرى أبو السعود دراسته في الثلاثينات ، وإذا عرفنا أيضاً أن الثورة ضد الاتجاه التاريخي لم تبدأ إلا في عام ١٩٤٩ في الولايات المتحدة الأمريكية ، وذلك عندما نشر في هذا العام كل من

Rene Wellek & Austin Warren الكتاب الشهير Theory of Literature (نظرية الأدب) . ثم أحدث هذه الثورة ضد الاتجاه التاريخي في الأدب المقارن شكها النهائي في المؤتمر الثاني لجمعية بعثة بلاد الأدب المقارن ، الذي عقد في جامعة غامبيل Hall في ٨ - ١٢ سبتمبر عام ١٩٥٨<sup>١٣٨</sup> . إذا عرفنا ذلك كله ، وكان من حفا أن يقول فخرى أبو السعود قد حرج بالأدب المقارن من مجال الاتجاه التاريخي قبل أن تبدأ المدرسة الأمريكية ثورتها ضد الاتجاه التاريخي

ثم إن فخرى أبو السعود - كما سبق أن ذكرنا - كان ناقدًا لا مؤرخاً في دراسته في الأدب المقارن ، ومعنى ذلك أنه كان يرى أن الأدب المقارن جزء من النقد الأدبي ، وليس جزءاً من تاريخ الأدب . وهذا هو الاتجاه الذي ارتضته المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن ابتداء من عام ١٩٤٩ . أي بعد فخرى أبو السعود

ومنها يكن من أمر ، فإن فخرى أبو السعود كان أبعد الناس عن نظرة عنصرية وإقليمية في دراساته في الأدب . ولم تكن نظره بظواهر الأدبية ودراسها سوى نظرة شاملة عليه ونظرة شاملة لعالمية صفة من صفات المشتغلين حقاً بالأدب المقارن فعنه الصحيح

وتدبر مرحلة جديدة من تاريخ الأدب المقارن عندما قرر مجلس الأعلى بدار العلوم في جلسة عقدها في الثالث من أكتوبر ١٩٤٥ أن يصحح الأدب المقارن مادته جامعة مستقلة ، تدرس في ستين الثالثة والرابعة<sup>١٣٩</sup> . ولكن لم يقرر هذا المجلس

ومحاول أيضا أن يفرق بين الأدب العام والأدب المقارن ، ويقول في سذاجة : « قد يؤثر الكتاب في عقول العامة فلا يكون له شأن في الأدب العام ، ولكن يكون له كل الشأن في الأدب المقارن » (٢٥)

ثم ترك إبراهيم سلامة الأستاذية في دار العلوم ليصبح عميداً لكلية الأدب بجامعة القاهرة عام ١٩٥٣ ، فعمل على إدخال الأدب المقارن مادة تدريس في قسم اللغة العربية ، ويقوم هو نفسه بتدريسها ، ويسير على الطريقة التي سار عليها في دار العلوم .

أما عبد الرزاق حميدة فقد جمع ما قام به من تدريس في دار العلوم في كتاب نشر عام ١٩٤٨ بعنوان الأدب المقارن . ولا صلة لهذا الكتاب بالأدب المقارن بمعناه السليم ، وإنما سلك المؤلف فيه طريقة الموارنات الأدبية في أبسط صورها .

وقد أدى هذا الاهتمام الجامعي بالأدب المقارن إلى القيام بإرسال طلبة جامعيين للتخصص في هذا الأدب في أوروبا ، فأرسل كل من محمد غنيمي هلال من دار العلوم إلى باريس ، ثم أرسل حسن التوتى من قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب في جامعة القاهرة - جامعة فزاد حين ذلك - إلى باريس أيضا . ثم تابعت البعثات العلمية بعد ذلك للتخصص في هذا الأدب في أوروبا .

وقد أدى هذا الاهتمام أيضا إلى القيام بترجمة كتابها *La Littérature Comparée, Van Tieghem* إلى اللغة العربية عام ١٩٤٨ ، ترجم بعنوان الأدب المقارن ، وقام بالترجمة سامي الدروبي ، ولكنه لم يذكر اسمه ، ولما ندرى سبب ذلك (٢٦) ، ويقول المترجم في تقديمه : « يسد هذا الكتاب فراغا كبيرا » (٢٧) ، وذلك لأن المترجم يرى أن « كثيرا من المنهجين صاروا يسيئون فهمه ، أو يكادون يجهلونه » (٢٨) وليس من شئ في أن تلك الترجمة قد لعبت دورا كبيرا في تصحيح مفهوم الأدب المقارن . وفتحت الطريق لاجتاه المدرسة الفرنسية التاريخية في دراسة هذا الأدب . وثبتت هذا الاجتاه منذ ذلك التاريخ .

وعلى الرغم من كل هذه الأمور الإيجابية في تاريخ الأدب المقارن في مصر ، فإننا نرى - للأسف الشديد - بحجب الضيق يصدر عام ١٩٤٨ كتابا يحمل عنوان الأدب المقارن . وليته لم يفعل !

ونتهى مراحل تاريخ الأدب المقارن في مصر عما يمكن أن يطلق عليه « مرحلة التخصص » . وتبدأ هذه المرحلة في الخمسينيات ، عندما بدأ الذين تخصصوا في الأدب المقارن في باريس في العودة إلى مصر ، وانضموا بالجامعات المصرية للقيام

بتدريس هذه المادة . يعود محمد غنيمي هلال إلى دار العلوم ليعمل مدرسا في قسم الأدب المقارن في النقد والبلاغة ، ويأخذ في إلقاء سلسلة من المحاضرات ، جمعها في كتاب سماه الأدب المقارن (٢٩) . ولما كان محمد غنيمي هلال قد درس في جامعة

باريس ، وتعلم على Jean-Marie Carré ، فإنه آمن في تومن به المدرسة الفرنسية من مبادئ ، وسار على الاتجاه التاريخي في دراسة الأدب المقارن ، وهذا عرف ذلك الأدب بأنه « دراسة الأدب القومي في علاقته التاريخية بغيره من الآداب خارج حدود اللغة القومية التي كتب بها » (٣٠)

واتم حسن التوتى دراسته في باريس ، بعد أن تلمذ أيضا - كما فعل محمد غنيمي هلال - على جان ماري كاري ، والتحق بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب في جامعة القاهرة مدرسا للأدب المقارن والأدب الفرنسي . وكان حسن التوتى يؤمن بالاتجاه الفرنسي التاريخي في دراسة الأدب المقارن .

وفي عام ١٩٥٦ ، أصبحت كلية الآداب بجامعة عين شمس مكانا في قسم اللغة العربية لمادة الأدب المقارن ، وانتدبت محمد غنيمي هلال لتدريسها ، ولكنها لم تخصص أستاذية لذلك الأدب

وفي عام ١٩٥٧ ، حصل كل من أنور لوقا وعطية عامر على درجة دكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة باريس ، وتلميذا أيضا على جان ماري كاري ، ذلك الأستاذ الذي بعد تأسيسا لهذا الحبل من المصريين الذين تخصصوا في الأدب المقارن في الخمسينيات ، وقاموا بمهمة تدريس هذه المادة في الجامعات المصرية . وهو جيل متأثر بالمدرسة الفرنسية ، ويؤمن بالاتجاه التاريخي في دراسة الأدب المقارن .

قام - على كل حال - أنور لوقا بتدريس الأدب المقارن والأدب الفرنسي في جامعة عين شمس ، وعين عطية عامر مدرسا في قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة .

وفي نهاية الخمسينيات ، تعرض الأدب المقارن في الجامعات المصرية لأزمة حادة ، وذلك نتيجة لهجرة حسن التوتى وعطية عامر وأنور لوقا من مصر تحت ضغط الإرهاب السياسي ، ثم لانتقال محمد غنيمي هلال إلى كلية اللغة العربية في جامعة الأزهر للقيام بتدريس النقد الأدبي الحديث .

وفي أواسط الستينيات ، يعود عبد الحكيم حمد من بريطانيا المعظمي بعد أن حصل على الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة لندن ، ويتحقق قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة بكلية دار العلوم مدرسا للأدب المقارن ، ويتبع نشاطه في تدريس الأدب المقارن ، والتأليف فيه .

## المراجع التي ذكرت في هذا البحث

- تيجم ، ثاد ، الأدب المقارن . القاهرة ، دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى ، دون تاريخ . [دائرة المعارف الأدبية العدد = ١]
- حميدة ، عبد الرزاق ، الأنظمة المقلون ، القاهرة ، ١٩٤٨
- سلامي ، إبراهيم ، تيارات أدبية بين الشرق والغرب . محلة وداسة في الأدب المقارن . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥١ - ١٩٥٢
- المنهاوي ، دفاة رافع ، مخلص الأبريز في مخلص باريز . بولاق ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٥٠ هـ
- كتاب أنوار تومق الخليل في أخبار مصر وتوليقي إسماعيل بولاق ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٨٥ هـ
- صيف ، أحمد ، بلاغة العرب في الأنطلس . القاهرة . مطبعة مصر ، ١٩٤٢ = ١٩٧٤
- عبد الحواد ، محمد ، علوم دار العلوم . العدد الثاني ، يصدر لمرور ٧٥ عاما على المخرمة . ١٨٧٢ - ١٩٤٧ . القاهرة ، دار المعارف ، دون تاريخ

الحق ، عجب ، الأدب المقارن . القاهرة ، ١٩٤٨

مبارك ، حل ، علم الدين ، ج١ - الإسكندرية ، مطبعة جريدة المهرسة . ١٩٢٩ هـ - ١٩٨٢ م

هلال ، محمد عيسى ، الأدب المقارن . القاهرة ، مطبعة عيسى ، الطبعة الأولى ، دون تاريخ .

Block, Haskell M., Nouvelles tendances en littérature comparée. Paris, A. G. Nizer 970

Etienne, Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée. Paris, Gallimard, 1963

Tieghen, P. Van. La Littérature comparée. Paris. 1931 (réédité en 1946).

Wellek. René, The Crisis of Comparative Literature. pp. 282-295 of Concepts of Criticism. New Haven, 1963.

Wellek. René & Warren. Austin. Theory of Literature. London, Jonathan Cape. 1948.

## المراجع :

- (١) أنظر ص ٧ من هذا البحث
- (٢) مخلص الأبريز في مخلص باريز ، ص ١٨٠
- (٣) المرجع السابق ، ص ٦٤
- (٤) المرجع نفسه ، ص ٥٢
- (٥) المرجع نفسه ، ص ٨٤
- (٦) المرجع نفسه ، ص ٥٢
- (٧) المرجع نفسه ، ص ١٢٤
- (٨) مرجع نفسه ، ص ٥٥
- (٩) المرجع نفسه ، ص ٥٩
- (١٠) المرجع نفسه ، ص ١٨٥
- (١١) المرجع نفسه ، ص ١٨٠
- (١٢) مرجع نفسه ، ص ٦٤
- (١٣) أنوار تومق الخليل ، ج ١ ، ص ٥١٠
- (١٤) مخلص الأبريز في مخلص باريز ، ص ٢٠٠
- (١٥) أنظر - مثلا - ص ١٧٧ - ١٧٩ من المرجع السابق .
- (١٦) المرجع نفسه ، ص ٥٦ - ٥٧
- (١٧) المرجع نفسه ، ص ١٢٢
- (١٨) المرجع نفسه ، ص ١٢٢ - ١٢٣
- (١٩) المرجع نفسه ، ص ٥٦
- (٢٠) مخلص الأبريز في مخلص باريز ، ص ٩
- (٢١) المرجع السابق ، ص ١١
- (٢٢)

Etienne, Comparaison n'est pas raison, p. 46.

(٢٣) المرجع السابق ، ص ٤٨

(٢٤) المرجع نفسه ، ص ٥١

(٢٥) ج ١ ، ص ٨

(٢٦) علم الدين ، ج ٢ ، ص ٣٩٧ - ٤٤٠ .

(٢٧) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٣٩٨

(٢٨) المرجع نفسه ، ج ٢ ، ص ٤٠٣

(٢٩)

Block, Haskell M , Nouvelles tendances en littérature comparée.

(٣٠) أحمد صيف ، مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١٨

(٣١) المرجع السابق ، ص ١١

(٣٢) المرجع السابق ، ص ١٥٨ - ١٥٩

(٣٣) المرجع السابق ، ص ١٦٧

(٣٤) المرجع نفسه ، ص ١٦٦

(٣٥) المرجع نفسه ، ص ١٧٧

(٣٦) المرجع نفسه ، ص ١٧٧

(٣٧) أحمد صيف ، افتتاحية مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١ .

(٣٨) افتتاحية مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١ .

(٣٩) المرجع السابق ، ص ٧

(٤٠) المرجع نفسه ، ص ٧

(٤١) المرجع نفسه ، ص ٨

(٤٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١١٢ - ١١٥

(٤٣) محمد عبد الحواد ، علوم دار العلوم ، ص ٥٤

(٤٤) المرجع السابق ، ص ٦٦ .





## عالمية التعبير الشعبي

نبيلة إبراهيم

نود بادىء ذي بدء أن يلتزم باصطلاح «التعبير الشعبي» ذلك أن هذا الاصطلاح . شأنه شأن الاصطلاح الألماني «فولكسكند» أى «معارف الشعب» . لا يثير الجدل بالقدر الذى يثيره الاصطلاح الشائع «فولكلور» . ذلك الاصطلاح الذى تقول عنه دائرة المعارف البريطانية إنه لم يحدث ليس فى تحديد اختصاصات علم من العلوم كما حدث مع علم الفولكلور<sup>١</sup>.

وسواء استخدم هذا الاصطلاح أم دالك . فعن يراء علم إسانى له خصائص عبده عن سائر العلوم الإنسانية الأخرى . فليس هناك علم من هذه العلوم تتداخل فيه على الدوام النظرية مع التطبيق كل التداخل كما يحدث فى هذا العلم . وليس هناك علم من هذه العلوم يقف فيه الماضى مع الحاضر على قدم المساواة والأهمية كما يحدث فى هذا العلم . وليس هناك علم من هذه العلوم يتحدد تخصصه بالبحث عن الحاضر فى الماضى . والماضى فى الحاضر . كما يتحدد فى هذا العلم . وربما كانت هذه الخاصية الأخيرة هى السبب فى إثارة كثير من مشكلاته . أو بالأحرى الدافع وراء كثير من التساؤلات التى نخدم على الباحثين فى هذا العلم أن يجيبوا عنها ليكشفوا عن السر وراء هذا التداخل من ناحية . وليحددوا أبعاده من ناحية أخرى .

وإن تقتصر هذه التساؤلات على اعتقادات وثقافا المكر لأصورى . يد إن هذا الموضوع بصفة خاصة أمكن الإجابة عنه بفعل تضام جهود الفولكلوريين والأنثروبولوجيين جميعا . ولكن التساؤلات شملت مجالات أخرى وربما كانت أكثر تعقيدا . وهى تلك التى مازال الباحثون يتعصرون فيها حتى اليوم فكيف يمكن أن يلقى الماضى احتياحات الحاضر<sup>٢</sup> وأن أى حد يتسلط الماضى على الحاضر فى أشكال التعبير الشعبى ؟ وكيف يمكن للحاضر أن يتصلخ منه مع الاعتراف بوجوده ؟ وإذا كان هذا الماضى موعلا فى القدم ، وإذا كانت الشعوب لم تخلق نفسها بل حُفقت، ولم تقسم نفسها شعابا بل قُسمت . فهل يعنى هذا أن الماضى القديم الموحد خلق آثاراً موحدة فى أشكال تعبير لشعوب مختلفة على الرغم من تنابها . وعلى الرغم من

وإذا تركنا جانباً شتى شعوب فى شكل تعبير الشعبى . فإن التساؤل يسع ليشمل بحث عن مصدر كل شكل من هذه الأشكال فى كثير من الأحيان موضوعات حرفية (موتيفات) معينة بل شتى أكثر من ذلك ليشير موضوع شتى هذه الأشكال من التعبير كل شكل على حدة . فى نفسه موحده

كل هذه التساؤلات برزت أمام الباحثين منذ زمن مبكر حتى من قبل مناداة باستقلال علم الدراسات الشعبية في أوائل القرن التاسع عشر. ومن الطبيعي أن هذه التساؤلات لم تدر دفعة واحدة، إذ كان الرواد الأوائل لهذا العلم مشغولين و بديهة الأمر تعريفه وتحديد اختصاصاته وأهدافه. ثم شغلوا من بعد بمصوغات حرفية قد تدو هامشية لأول وهلة، ولكنها في الحقيقة تمس جوهر هذا العلم. فقد بحثوا في مفهوم الشعب. وهل هو مفهوم سياسي أم اجتماعي أم حصاري، كما تساءلوا عن صلة الشعب بأسره بالثقافة الشعبية. إذ كان التراث الشعبي لا يعيش - كما وكيفا - إلا في مستويات اجتماعية محددة. ثم نجه البحث من العام إلى الخاص، فالتفت عن الشعب نظرق إلى البحث عن الشعبية، كما أن البحث عن روح الشعب أفضى إلى البحث عن اهتمامات الشعب الروحية على المستويين الديني والادبي.

## ٢

على أننا عندما نتحدث عن عالمية التعبير الأدبي الشعبي، فإننا نتعدى هذه المفاهيم الكلية إلى مفاهيم أكثر خصوصية، كما أننا نتعدى المفهوم القريب للعالمية - بمعنى التماثل والتداخل الذي قد يحجم عن حركة انتقال التعبير لشعبي من شعب لآخر - إلى مفهوم أكثر عمقا. لم يتوصل إليه إلا بعد أن تجاور الباحثون المسح إلى الأعماق والظاهر إلى الخفى.

على أنه قبل أن تتطور الأبحاث لتؤكد طليا، بطريا وتطبيقيا، التماثل والتداخل بين تراث الشعوب في مستويات مختلفة. كان إدراك الباحثين الأوائل لهذا التماثل والتداخل قويا. أو بقى إنه كان ينبع عندهم إلى درجة أنهم أعلنوا منذ مدونة الأمر أن التعبير الشعبي القريب لا يمكن أن يفهم إلا في إطار سعيد ولعرب. وأن إدراك الخاص لا يمكن أن يتم إلا في إطار معرفة القويين التي تتحكم في العام.

ولبدأ من البداية مع الباحثين الأوائل الذين أقل ما يوصفون به أنهم كانوا علماء أصحاب نزعة فلسفية لم تكن تكنى بمرع واحد من الثمرة، بل كانت تحشد معارف كثيرة ومتنوعة وعندما تحشد العقول بمعارف كثيرة، فإنها تأتي أن تقف عند حدود الخطء، بل سرعان ما تنطلق إلى الكل، كما تأتي أن تقف عند حدود الظاهرة، بل تتعداها إلى محاولة الوصول إلى القوانين المتحركة فيها.

ولبداية ترتبط بليون شك بالأخوين «حرم». ياكوب ومنهم. وكان الاهتمام الأول للأخوين هو الدراسات لسبولوجية. وقد جرت فيها الأبحاث الفيلولوجية في الأدب المكتوب إلى الأدب المروي. ولما كانت اللغة الهندوخرمانية قد

اكتشفت في ذلك الحين. فإن الطريق كان مفتوحاً أمامهم لعقد مقارنات بين النصوص الشعبية الألمانية، الهندية والمروية، وغيرها من النصوص التي عثروا عليها مدونة عن شعوب حتى تشرك مع الشعب الألماني في الأصل الهندوخرماني. وقد كان انشغالهم بين حكايات هذه الشعوب والحكايات الأدبية مصحاة كبرى للأخوين حرم. ومن ثم طلعوا بصريتها في تشابه الحكايات الخرافية. وهي الطريقة التي صفاها «طبعة اندشة» من كتابها الشهير «الأطعام وحكايات نيت» التي ظهرت في عام ١٨٥٦م. وتنحصر هذه نظرية فيما يلي:

أولا: إن الحكايات الخرافية في شكلها القديم الذي يكتسبه النصوص وتلك التي يعبرها انخوبر فيما بعد. تعد نكيا حكايات مائة في القدم، تحكي عن قدمى لأجاة والأبطال.

ثانيا: ترجع الحكايات الخرافية إلى العصر الهندوخرماني. كما أنها تقتصر بصفة أساسية على الشعوب الهندوخرمانية. وإذا كانت الحكايات الخرافية قد ظهرت لدى الشعوب غير الهندوخرمانية. فإنه ينحتم علينا عدل أن نبحث عن إذا كانت هذه الحكايات قد هاجرت إلى الشعوب الأخرى بعد أن ظهرت لدى الشعوب الهندوخرمانية.

ثالثا: هناك بعض الأحوال التي هاجرت فيها الحكاية الخرافية بحق من شعب إلى آخر، غير أن هذه الصادرة ليست هي القاعدة.

رابعا: إذا كان من الممكن أن تظهر أطوار الحياة البسيطة في جميع الأرملة ولدى كل الشعوب، كذلك يمكن أن تتطور الحكايات الخرافية بطريقة مماثلة لدى كل الشعوب.

ومها يكن من نصيب الأخوين في إرجاع الحكايات الخرافية إلى الأصل الهندوخرماني، فإنها ولاشك، كان أول من أشار إلى ظاهرة التشابه بين الحكايات الخرافية في بلاد مختلفة. فكانا بذلك أول من مهد الطريق لزيد من الأبحاث حول هذا الموضوع.

## ٣

على أن آراء الأخوين جرم اهترت معض الوقت بتأثير نظرية «نيودور سي» الذي ترجم كتاب الهد القديم «ابانتشانترة». وتأثير هذا الكتاب قطع «سي» بأن موطن لأصل الحكايات الخرافية هو بلاد الهند. حل أن هذه النظرية مالشت أن عورست بشدة، وعاد الباحثون ليحوصوا في موضوع تشابه النص الخرافي. دون إصرار منهم على محاولة إرجاعه إلى موطن معين، بل إيه - على العكس - كماو يتمسكون لعيل والأسباب التي تمرر فكرة تشابه النص الخرافي الذي وجد مستغلا عن جميع الشعوب.

على أن أهمية ناومن لا ترجع بحسب إلى حجم الخلاف بين أصحاب الرأيين عن طريق المصاحبة بينها . بل ترجع كدليل إلى تلك الفكرة الطريفة التي أصابها إلى رصيد الأفكار التي وصلت إليه ، والتي استطاع عن طريقها أن يفسر سر تسرب الشيء القديم إلى الحديد ، أو بالأحرى سر تسرب الذهب إلى الحاصر على الدوام . وهذه الفكرة بعيداً تقدم تفسيراً عن نمو لوحود التشابه بين أجناس التعبير الشعبي على مستوى اعاء . بقدر ما تقدم كذلك تفسيراً لوحود الاختلاف .

وتقوم هذه الفكرة على أساس مفهوم حصارى . فالحصارى تكون من تراكبات معرفة لما تفل في صميم كل شعب : ومن ثم فإنها لا تنظر طافية على السطح . بل تهبط مستقرة في القاع وذلك إذا تصورنا الحصاراً وعاء تستقر فيه المواد الثابتة حينه هو الأخرى . وإذا كانت أقدم طفلة من هذا الرصيد التركيبي تشابه لدى الشعوب جميعاً . حيث إن الشعوب - كما سبق أن ذكرنا - لم تخلق بعضها بل خلقت ، ولم تقسم بعضها بل قسمت ، فإن هذا الرصيد القديم يمثل العنة الأولى في تشابه أنماط التعبير الشعبي على مستوى العالم . ذلك أن هذا الرصيد الأساسى القديم لا ينفك وحده ساكناً مستقراً في القاع ، بل إنه قد يتفاعل مع رصيد جديد يستطيع أن ينعكس إليه . وهكذا تصبح عملية اختلاط القديم بالحديد عملية دائرية : فالقديم المستقر يتفاعل مع الحديد الذي يمتلك قوة العناء إليه ، ثم يعود هذا الناتج الجديد ويتفاعل مع جديد آخر يظهر على السطح ويتربص منه ما يمكن أن يمتزج بهذا الناتج المستقر المحدث نسبياً ، وهكذا دواليك . (٣)

ولست هذه العملية مجرد تصور لتركيبية حصارية ، بل هي واقع يتحقق في البناء الاجتماعى ، فالمعارف القديمة الأولى كانت تستقر مع الجماعة القديمة بوصفها كلاً . وعندما حدث تغيير في البيئات الاجتماعية ، ظلت هذه المعارف القديمة مستقرة مع من تبقى من هذه الجماعة مرتبطاً بالأرض الأم . على أن هذه المعارف القديمة لا تبقى في حالة من السكون ، بل إنها تتحرك على الدوام ، متوجهة إلى الطبقات الأخرى ، ومستقبلة منها في الوقت نفسه .

ولست هذه العملية بعيدة عن واقعنا ، فالتراث الشعبي يظل دائماً له سحره ، وهو يصعد على الدوام من الطبقة حامية التراث إلى الطبقات الأخرى ليتحد شكلاً حصارياً جديداً ، ثم يعود هذا القديم الجديد مرة أخرى إلى الطبقة حامية التراث لتكيفية وفقاً لمتطلبات حياتها . فالرأي الشعبي على سبيل المثال (الخلاية مثلاً) يصعد من القاع ليصبح (موصة) . وكذلك تصعد بعض مواد التعبير الشعبي من القاع لتستعمل سياجاً أو سياجاً . وعندما تم هذه العمليات ، فإنها لا تكون بمنأى عن الجماعة الشعبية ، بل إن الجماعة الشعبية تستقبل هذه التعبير

وم تكن الدراسات الأنثروبولوجية في ذلك الحين بمنأى عن هذا الاتجاه في البحث . حقا إن الدراسات الأنثروبولوجية كانت تركز البحث حول الإنسان البدائي وإسكان الحضارات الأولى . ولكن النتيجة التي توصل إليها الباحثون لأنثروبولوجيون آنذاك . ونحصر بالذكر منهم تايلور وأندرو لانج ، وهي وحدة التصورات الدينية عند شعوب العالم . دعمت وجهة نظر الباحثين الفولكلوريين في تشابه أنماط القصص الخرافية عند شعوب العالم . حيث إن هذه الأنماط تتركز على رصيد هائل من التراث الأسطوري القديم الذى يعد قاسماً مشتركاً بين شعوب العالم

ومن هنا كانت نظرية العالم الفرنسي «بيدييه» في القصص الخرفى . أى حصارى حصوة أحد من الأجناس حرم . والتشابه عندنا لا يبع من فكرة اشتراك الشعوب ذات الأصل الهندو أوروبية في تراث قصصى واحد ، انشربها إلى جميع أنحاء العالم ، بل إن نشأة أساسه اشتراك شعوب العالم القديم في أفكار إنسانية وظروف فكرية واحدة .

ومن هنا كانت فكرة «بيدييه» التي أثرت فيه . وهو أنه كما يسمو النبات الواحد ، مع اختلاف يسير في شكله ، بل الأمكنة المتماثلة جغرافياً ومناخياً على خريطة العالم ، كذلك تظهر في الظروف الروحانية والفكرية المتماثلة عند شعوب العالم بمادج متماثلة من التعبير . وبناء على ذلك فإنه من الممكن أن تظهر الحكايات الخرافية لدى تشابه في كثير أو قليل في جميع أنحاء العالم

ثم شاء الباحث الألماني «هانز ناومن» (١٨٨٦ - ١٩٥١) أن يحسم الجدل في هذا الموضوع حتى يتفرغ الباحثون لغيره من موضوعات . وكان ناومن قد استوعب كتابات تايلور والباحث الألمانى «ونيم هوندس» صاحب الكتاب الشهير «سيكولوجية الشعوب» . ثم أعاد الأنثروبولوجى الفرنسى «ليفى برول» . وعند ذلك أعلن وأبه فقال : «من الواضح أن وجود التجانس بين الشعوب لا تقوم جميعها على مبدأ التأثير والتأثير ، إذ من المؤكد أنه من الممكن ، وفقاً للقوانين الطبيعية ، أن تنشأ من الأفكار الإنسانية التي تشابهها الشعوب المستقلة عن بعضها البعض . ومنسية إلى أجناس مختلفة ، ومناطق مختلفة أن تنشأ تصورات متشابهة في المبادئ المبادئ والروحي على السواء . إن البحث اليوم لم يعد يتمسك بأحد الاحتمالين دون الآخر ، بوصفه المبدأ الأساسى الوحيد في تشابه الآداب الشعبية ، أى مبدأ هجرة الآداب الشعبية ، واعتماد بعضها على البعض الآخر . أو مبدأ تشابهها على الرغم من استقلالها ، إذ من الممكن لكلا المبدأين أن يصف بصفة أساسية إلى جانب الآخر ، بل إنهما في بعض الأحيان قد يتفاعلان معاً



شعوريا أو لا شعوريا . وعندئذ يتأثر نتائجها الأصلي شكل أو آخر .

وبهذا من هذه النظرية بالنسبة لموضوع عالمة التعبير الشعبي فران : الأمر الأول أن هذه العملية الحصارية أشبه بنظام صارم يحدث لدى جميع الشعوب والأمر الثاني . أن التراث الإنساني الموغل في القدم . الذي يعد قاسما مشتركا بين جميع الشعوب . لا تسمى معناه . بل إنه يتحرك على الدوام ليظهر في شكل «موتيفات» أو موضوعات تتجلى في الأشكال الحديثة .

#### ٤

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن جهود الباحثين إلى هذا الحد كانت تنحس الصريق لتعرف طبيعة التعبير الشعبي لا التعبير الشعبي في حد ذاته . ولم يكن يحل على بعض الباحثين أن تركيز البحث حول أسباب ورود الصور المتماثلة أو الموتيفات المتماثلة في أشكال التعبير الشعبي في البلدان المختلفة . قد يؤدي إلى أن يحرف علم الدراسات الشعبية عن محالة التميز . الذي تودى من أجله لأن يكون علما مستقلا ، ألا وهو إدراك الترانزيت التي تحكم الحياة الشعبية ، ونعبر - من ثم - أشكالا خاصة متميزة من التعبير . بل إنهم حذروا من أن يتحول علم الدراسات الشعبية على هذا النحو إلى علم معارف الشعوب Volkerkunde أو علم نفس الشعوب Volkerpsychologie . فيفقد بذلك هويته .

وقد كان هذا التحذير نتيجة المثمرة فيما بعد ، عندما أصبح التعبير الشعبي في حد ذاته هو موضوع البحث .

وبعد جهد المدرسة الفنلندية ، التي اشتهرت بأنها صاحبة أول منهج علمي يبحث في التعبير الشعبي ، وهو المنهج الجغرافي التاريخي - بعد الحق أول عمل علمي في مجال التعبير الشعبي ، يركز على محتوى النص . حقا إن أبحاث المدرسة الفنلندية انطلقت كذلك من الاهتمام بموضوع انتشار أنماط القصص الشعبي على مستوى العالم ، ولكنها شاعت أن تحصر هذه الظاهرة لفحص العلمي الذي يؤكد التشابه بقدر ما يؤكد الاختلاف .

وبعد كارل كرونه مؤسس المنهج الجغرافي التاريخي بحق . وحلته من بعده آنتي آرنى . ويقوم هذه المنهج على أساس جمع الروايات المختلفة للسط الواحد قدر الإمكان ، سواء كان مصدر هذه الروايات النصوص المدونة أو المروية . فإذا اتفق باحث جمع الروايات المختلفة للسط الواحد . أمكه . عن طريق المقارنة بين روايات ، واعتقادا على بعض القرائن الزمانية والمكانية . أن يحدد بشأة النمط زمانيا ومكانيا . وعليه بعد ذلك أن يبين مساره . رصدا ما يعثر حركته من بعيد . ولم يدع كرونه أنه يستتبع . من خلال هذا المنهج . أن يصل إلى أصل

كل حكاية . ولكنه بذل جهده مع غيره من اساطير لتأكيد صحة هذا المنهج من خلال تطبيقه على بعض الأنماط القصصية . وقد تم نشر هذه الأبحاث في دورية FFC لتي ما تزال تصدر في هلسنكي حتى اليوم . وعلى رأس هذه الأبحاث المهمة بقف فهرست آنتي آرنى القملي للتوثيق بارزا . وهو الفهرست الذي توسع فيه طومسون فيما بعد . وعرف بفهرست آرن طومسون . ويقوم هذا الفهرست على حصر الأنماط القصصية قدر الإمكان ، وتحويل كل نمط إلى موتيفاته المختلفة التي ورد ذكرها في الروايات . مع الإشارة إلى مصادرها . وليس أدل على أهمية هذا الفهرست من أنه أصبح دليلا يهتدى به في تصنيف القصص الشعبي وأرشفته في جميع مراكز الدراسات الشعبية على وجه التقريب .

ومن خلال هذا الفهرست ، ومن خلال الأبحاث التصنيفية الأخرى التي استخدمت منهج معمق في التدرج . والتي أجراها علماء في فنلندا وفي غيره من البلاد الأوروبية . تؤكد بشكل قاطع التشابه الكبير بين أنماط نفس الشعبي على مستوى العالم . كما تؤكد بشكل قاطع مروية هذه الأنماط في توصيف موتيفات متنوعة ، وكأن هذه الموتيفات ، كما قال الأخوان جرم من قبل ، أشبه بعتات الأحجار الكريمة المبعثرة وسط الحشائش ، لا يراها إلا كل ذي بصر حاد .

#### ٥

وعلى الرغم مما حققته المدرسة الفنلندية من إنجاز علمي مهم . وعلى الرغم من الأبحاث التطبيقية الكثيرة الخصبة التي أثرت بها مكتبة الدراسات الشعبية ، فإن منهجها في البحث قد قوبل ، فيما بعد . بمعارضة شديدة تخرزا من أن يقف أن لتحقيق من تشابه الأنماط والموتيفات في التعبير الأدبي الشعبي على مستوى العالم يعد هدفا في حد ذاته . وأن يعد نهاية المطاف في البحث فيه .

لقد قال هؤلاء ، وعلى رأسهم الباحث السويدي «فون سيدوف» . إن هذا المنهج في البحث ما زال يبعد الدراسات الشعبية عن تحقيق هدفها السعي . ألا وهو الكشف عن دينامية الحياة الشعبية التي تعبر شكلا من التعبير تعد وريثة الماضي وتكسب تتحرك على الدوام مع الحاضر . ود كان التراث الشعبي قد سلم لكي يسلم . فإن هذه العملية في حد ذاتها لا يمكن أن تتم إلا إذا تعامل الناس مع المادة التي سلمت إليهم . سواء كانت واردة عليهم أو ناعمة أصلا منهم . ولا يمكن أن يتم هذا التعامل إلا إذا كانت المادة ملبة لاحتياجاتهم النفسية والاجتماعية ، فإن لم يكن ملية هذه الاحتياجات . فهي إما أن تواد في حياها ، أو تتغير على نحو ما . لا يمكن إذن أن يرصد الروايات المختلفة للحكاية الواحدة . ولا يمكن أن تشير إلى

تفهوم الحصار . وإذا كان التراث الشعبي بكل أشكاله وصوره بعد انكسار الأساسى لحصارة شعب من الشعوب ، رداً كانت الحصار منهوفاً محمداً وليس عاد . فإن تراث الشعب لا يمكن أن تبرز قيمته وفاعليته إلا مصحوباً بحركة المد الحصارى هذا الشعب أو ذاك . فالزى الشعبى ، على سبيل المثال ، كما يقول « ناوم » ، لا يهم الباحث في حد ذاته ، بل إن البحث بهم ، لأنه بهم تم استخدامه أولاً ، وبمجاللات استخدامه ثانياً<sup>(١٤)</sup>

## ٩

وها هو ذا مثال آخر يوضح من خلاله كيف تتغير وصية المؤنث الواحد في الروايات المختلفة المتتمة رداً ومكب . وهذا المثال أورد له آرنى آرنى بحثاً مستقلاً بشرى دورية FIC في عام ١٩١٥ تحت عنوان « الرجل الذى هبط من الجنة » ، وهو النص الذى يقع تحت رقم ١٥٩٠ في تصنيف آرنى طومسون<sup>(١٥)</sup>

ويرى آرنى أن النص الألمانى المدون ، الذى يرجع إلى عام ١٥٠٩م يعد النص الأصلى لمجموعة روايات حكاية « رجل الذى هبط من الجنة » . ويقع النص الألمانى تحت عنوان « مارنا وحديقة الطالب الذى كان يدرس في باريس » .

ويذكر هذا النص أن طالبا يدعى فرانكو كان يدرس في باريس ، ثم دخل منها إلى بلدة ميكلين . وإذا هو في طريقه لى فلاح يدعى بارنا . وكان زوجها الأول العيب قد توفى ، وتزوجت من بعده رجلاً لم يكن يحسن معاملتها ، على مجموعها تعيش على الدوام مع ذكريات زوجها الأول . وكان فرانكو يحس بعطش شديد ، فطلب من بارنا جرعة ماء . وسأته الزوجة عن المكان الذى أتى منه ، فأجابها بأنه قد أتى من باريس . ولكن الفلاح الألمانية ، لسبب أو لآخر ، سمعت الكلمة على أنها « باراديس » (وهو المسمى الألمانى لكثرة الجنة) وليس باريس . وعندئذ سألت الشاب - بعد أن تلفظت بكلمة

« باراديس » على مسامحة - عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى وأدرك الشاب لثوه أنه أمام امرأة ريفية ساذجة ، فشاء أن يستعمل سداً جديداً ، ورد عليها بأنه قد رأى زوجها حقا في الجنة . فسأته عما إذا كان في حاجة إلى شيء ، فهاهى الشاب في الحديقة ، وأخبرها بأنه في حاجة إلى نقود وملابس وطعام . وفي الحال أعدت بارنا له كل شيء ، وحبسته أشوقها ليلها إلى زوجها .

وبعد فترة وجيزة من رحيل الشاب ، عاد الزوج الثانى إلى بيته ، وعلم من زوجته عما حدث ، وأدرك أنها قد حدثت . وفي الحال خرج ليقتنى أثر الشاب ، محتظيا صهوة جواده . وروى فرانكو قادمًا من بعيد ، وكان على مقربة من جدار ريفى ، وكان يناؤه قد رحل في تلك اللحظة ليشرى كوبًا من الشاي . وعندئذ زعم فرانكو الأشياء جديداً ، واصططع أنه يقوم بعملية

طوبخت مشتركة به . بل لابد أن أربط بين كل رواية والمجال الذى تعيش فيه . وهذا معنا هذا . فإن كل رواية تصح عندئذ حكاية مستقمة بذاتها<sup>(١٦)</sup>

فهم يكنى . على سبيل المثال . أن يقول إن مجموعة حكايات سدريللا التى بلغت المائتى حكاية<sup>(١٧)</sup> ، بعد تفرعاً عن الحكاية المصرية القديمة التى تحكى ، صلا عن سترانو . أن رودوبس مصر ، الحبيبة كانت ذات يوم تستحم في الحلاء . فحدث سر وحطفت حدها وأسقطته في حجر فرعون . وعندئذ صر فرعون على أن يتزوج من صاحبة هذا الحلاء . وظل يبحث عن صاحبة حتى انتهى إلى رودوبس وتزوجها . وإذا سلم أن هذه الرواية تعد أصل روايات حكاية سدريللا . على برعه من أن حد بحص افتراض . فهل بعد العثور على الرواية لأول مستط بهبة مصاف في البحث في هذه الحكاية الألمانية ؟ وكيف يمكن أن ندرس لتعبير الذى طرأ على الرواية الأولى من أن رودوبس حولت إلى فتاة مسكينة حرمت الأم ووقعت تحت صورة راحة الأب القاسية التى كانت تكلفها أعمالاً عسيرة ؟ وكيف ندرس تلك الإضافة السحرية عندما نجد أن القوى السحرية تتدخل لتجبر لفسدة تلك الأعمال العسيرة . بل لتجعلها تبدو عادية في المجال والبناء . حتى يعشقها الأمير . ويصر على الزواج منها ؟ فهل يمكن أن تكون الروايات المتأخرة . بهذه الإضافات وعبرها ، هى بعينها الرواية الأولى ؟ إن المؤنث الأساسى في هذه الروايات - حينما يجرى تصحيح صيغته - هو نواح من حلال وسيط هو الحلاء . وهو مؤنث خاص مبر . ولابد أن يكون قد نشأ حقا في زمان ما ومكان ما . ولكنه لا يمثل وحده الحكاية الكاملة التى رويت فيما بعد . به روايات مختلفة ما . ولا يمكن للمؤنث أن يندمج في الحكاية . لا إذا وجه توجيها خاصا بحيث يبدو مسجما مع الأخرى . لأخرى التى تدأف منها الحكاية . أى بعد أن يكون قد شمع مع غيره بروح شعبية جديدة . تختص كلفة عن تلك التى تشيع في النص الأول

إن الحكاية إذا قدرها أن تنتقل من مكان إلى آخر - كما يقول فون سيدوف - فلا بد أن تنتقل عن طريق راو . وسواء كان هذا الراوى سمع الحكاية في مكانها الأصلى ثم انتقلت معه من بيته . أو أنه سمعها من راو واحد عنده . فإن الحكاية تعد في كلتا الحالتين وحدة على مجتمع جديد يفرض على الحكاية بضرورة مداها خاصا . وهذا يعنى أن كل رواية تعد حكاية مستقمة في حد ذاتها ، كما أنها لا يمكن أن تدرس بمعزل عن مجدها . ولكن يكون البحث المقارن مشمرا في هذه الحالة ، فلا بد من أن يفسح المجال لدراسة وجوه الاختلاف أكثر مما نصحه لدراسة وجوه الاتفاق

ومن هنا يرى كيف أن مسار البحث في عالمه التعبير الشعبى بدأ يسير بشدة نحو المحلية . وقد كان هذا تأثير الوعي الحاد

سأله . ووصل إليه الزوج وسأله عما إذا كان قد رأى شايًا يحمل صرة ، فرد عليه فرانكو بأنه قد رآه وهو يتخفى في مدخل بيت أشار إليه . عندئذ ترك الزوج حصانه بالقرب من فرانكو ، ومضى يبحث عن الرجل . وفي الحال امتطى فرانكو صهوة الحصان ، ورحل بالأشياء التي أحدها من بارتا . ولم يجد الزوج أي رجل في مدخل البيت ، ولما عاد إلى حصانه لم يجد فرانكو ولكنه وجد الناء الأصلي ، فاتهمه بسرقة الحصان . وتنتهى الحكاية بعد ذلك بهاية واقعية فائقة ، فتحكي أن الزوج رجع أمره إلى القصاص ، منها البناء المسكين بسرقة الحصان والأشياء ، وأن المحكمة ألزمت الناء بالتعويض .

وفريب من هذه الرواية رواية تشيكية يدعى آنتى آرنى أنها تحوير للسط الألماني الذي هاجر إلى تشيكوسلوفاكيا . ولكن لما كانت اللغة التشيكية لا تعرف تحريف النطق من باريس إلى براديس ، فقد اعتمدت على وسيلة جداع أخرى . فعندما سألت امرأة الشاب من أين آنتى ، نظر إلى السماء مشيرًا إليها بإصبعه ، بما جعل المرأة تصور أنه آنتى من السماء . وعندئذ سألته عن زوجها المتوفى . وتستمر الحكاية بعد ذلك على نحو الحكاية الأولى ، ولكنها تغفل موضوع المحكمة ، وتحكى بدلًا من أن زوج المرأة الثاني اقترف أثر اللص حتى أدركه ، ودار بينهما صراع انتهى إلى أن اللص سرق الحصان وجرى به مسرعًا . ولما عاد الزوج إلى زوجته وسأله عن الحصل من قصتها ، أعطاه للرجل حتى يستطيع أن يصل إلى الحنة مسرعًا قبل أن تغلق أبوابها .

ول رواية ثالثة تتفق مع الرواية الثانية في كثير من تفصيلاتها ، أصيب الزوج في قدمه إثر الصراع الذي دار بينه وبين اللص ، وعاد يفرج إلى البيت ، وتحكى لزوجته أنه ترك الحصان للرجل لكي يرحل به إلى الحنة ، وأن روحًا شريرة كانت تربص به وهو يتحدث مع الرجل وأصاته في قدمه .

ويشير آنتى آرنى في عرض الروايات المختلطة لهذا الخط ، حتى يصل إلى رواية تركية مدونة تروى عن ناصر الدين جحا .

وتحكي حكاية جحا التركية أن جحا لقي امرأة سأله من أين جاء ، فأجابها بأنه جاء من جهنم . وعندئذ سألت المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذي لا تكف عن البكاء لفراقه ، فأجابها بأنه رآه واقفًا على باب الحنة في انتظار سداد ما كان عليه من دين ، فدخلت المرأة بيتها ، وأحصرت له النقود المطلوبة لسداد دبه . وأخذ جحا النقود وتركها وهو يتوقع أن يدركه شخص من قبل المرأة . ونظر حوله فرأى رجلاً يدير طاحونة . وسرعان ما عمل الحنة فذهب إلى الرجل وأخبره بأن هناك من يقنى أثره ، وبصحه أن يتأدلا ملابسها حتى لا يتندى إليه من يقنى أثره . وبصحه كذلك أن يتسلق حمله حتى يكون بعيداً عن عبه . وعمل الرجل نصيحة جحا . وعندما أقبل زوج المرأة

متمطياً صهوة صواده ، سأل جحا عما إذا كان قد رأى لصاً يرتدى ملابس وضعها له . أشار جحا إلى الرجل الذي كان يجلس في أعلى الحنة . عندئذ نزل الرجل من على حصانه وحلج رداءه وأخذ يتسلق الحنة لمسك بالرجل . وانتهر جحا الفرصة ، وامتطى الحصان وأخذ رداء الزوج وهرب .

ويوقف آنتى آرنى عند رواية جحا التركي لبرغ لرصد الموتيمات المشتركة في الروايات السابقة . أما أصل هذه الروايات فهو الرواية الأولى التي تحدثت زمانيًا ومكانيًا . وتعد هذه الرواية الأولى صدى لعقيدة انتشرت في العصور الوسطى ، مؤداها أن هناك أناسًا طيبين يهبطون من السماء ويصعدون إليها . غير أن آنتى آرنى لم يبحث كيف تغيرت الروايات وبماذا تغيرت عندما انتقلت من بيتها الأصلية التي كان يسود فيها هذا الاعتقاد إلى بيتات أخرى في أزمنة أخرى لم تعرف هذا الاعتقاد

ولم يكن آنتى آرنى يعرف أن هناك رواية مصرية كذلك هذا الخط . وربما كانت هذه الرواية المصرية أكثر الروايات اكتمالاً ، وأدقها توظيفاً للموتيمات التي وردت في سائر الروايات بما يتلاءم مع هدف الحكاية ومع مجازها الاجتماعي .

وتحكي الحكاية المصرية أن غلامًا فقيرًا كان متزوجًا من امرأة ساذجة ، اصطليح الناس على تسميتها « ررية » ببلاتها . وكانت ررية تعصب دائمًا عندما تسمى بهذا الاسم . ومحت بر غيرته . وبما هي نطل من الدعة وتفكر في هذا الأمر . مر بها رجل يتنادى « أسمى للبيع » ، فاستوقفته ررية . وسأته عما لديه من الأشياء ، فعرض عليها جملة من الأشياء ، من سب اسم فاطمة النبوية . فاحتارته ، وطلب الرجل الأجر . وبما لم تكن تملك في هذا الوقت سوى حمار زوجها ، فقد أعطته إياه ، ومضى الرجل لحاله .

وجاء روح ررية يتادها باسمها فضلت به إياها منذ الآن فصاعداً لم تعد تسمى ررية . بل فاضمة السوية . وحكت به فصحا مع الرجل الذي باعها هذا الاسم ، كما أخبرته بأن أعطت له حماره في مقابل ذلك . عندئذ صرخ الزوج في وجهها ، وخرج هائما على وجهه . وظل الرجل يسير حتى اقترب من بيت كبير أشبه بالقصر . وإذا به يسمع صوت حبيب يصدر من وراءه تظلم من باعدة من موافد هذا البيت . فلما رجع بصره ورأى سألته المرأة من أين جاء وإلى أين يسير ، فأجابها في يأس مرير بأنه آت من جهنم وذهب إلى جهنم . عندئذ سألت المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذي تكيه . وتوقف الرجل لحظة ، وأدرك أن المرأة نلها ، فأجابها بأنه قد رآه . فسألته عما إذا كان في حاجة إلى شيء ، فتأدى الرجل في خداعها ، وأخبرها بأنه في حاجة إلى نقود وملابس وطعام . وفي الحال أعدت له امرأة كل ما أشار به فأخذه ورحل . وبعد أن سار الرجل بعض الوقت سمع وقع حصان على بعد ، فأسرع ودخل حقلًا ، حيث وجد

فلاحاً يدير ساقية ، هاجرت من الرجل وأخبره بأن هناك من يمتن أثره، وأن عليه أن يحتنى في الخطيرة . وصدق الملاح هذه لكذبة ، وترك الساقية وجرى ليحتنى في الخطيرة . وفي الحال اصططح الرجل أنه يدير الساقية بعد أن أحس الأشياء بين الأشجار . وبعد لحظة وصل زوج المرأة البلهاء وهو مختط صهوة الخواد ، وتوقف ليأكل الرجل عما إذا كان قد رأى شخصا يحمل صرة . وأجاب الرجل بأنه قد رآه ، وأنه محتف في خطيره . فرك الرجل حصانه وسار في اتجاه الخطيرة . وفي الحال ركب زوج رربة الحصان وأسرع إلى بيته حاملاً معه العيمة . وهناك نادى زوجته قائلاً : اقمعي يا فاطمة السوية ! لقد وجدت رزية أكبر منك . أما زوج المرأة الثانية البلهاء فقد ترك الخطيرة بعد صراع بينه وبين الملاح ، ولم يجد الحصان ولا لرجل . وعندما أدرك أن الخدعة قد جارت عليه . فنادى إلى زوجته محدولاً وقال لها إن الرجل صادق ، ولهذا فقد أعطاه الخصر كذلك لكي يسرع به إلى السماء قبل أن يدركه الليل .

هذه هي الرواية المصرية ، التي كان لا بد أن يصورها آتى آرى ، في روايات هذا النمط ، بـأنه كان قد عثر عليها آنذاك

وهنا يرى كيف تشترك الروايات جميعاً في موبقاتها الأساسية ، فهي تشترك في أن المرأة المهدومة فقدت زوجها الأول ، أو ربما فقدت شخصاً آخر عزيزاً عليها . وهي تشترك في أن هذه المرأة بادرت رجلاً لم يكن ينوي الاختيال قط بالسؤال عن المكان الذي أتى منه ، وفي أن الرجل رد على هذا السؤال بأنه جاء من السماء ، أو من الجنة ، أو من جهنم . ثم تشترك في افتتاح الزوج الثاني أثر اللص ، أو مشقة في استرجاع ما أخذ احتيالاً من الزوجة ، بل فقدانه ، بالإضافة في هذا ، حصانه .

وعلى الرغم من هذا التشابه ، فإن الروايات تختلف بعد ذلك في طريقة توجيهها لهذه الموبقات . وإذا كان آرى قد انتهى إلى أن الحكاية الأصلية نشأت عن شيوخ معتقد ديني . فإن الروايات الأخرى انسلخت كلية عن هذا المعتقد ومن جوه البقائم ، ووجهت الموبقات نحو حو المرح والمكاهة . ولهذا أصبحت الحكاية مناسبة . فما بعد . لأن تدرج في مجموعة حكايات حو التركي . وذلك بعد نصعيد حو المكاهة فيها فعدما رد جها على المرأة بأنه أت من جهنم لم تردد المرأة في أن تسأله عما إذا كان قد رأى في جهنم زوجها المتوفى الذي تبكيه لعشرته العظيمة معها

وربما عدت الحكاية المصرية رواية أخرى لحكاية جها التركي . ومع هذا فإن الحكاية المصرية وجهت توجيهاً آخر بحده حكاية جها التركي والروايات السابقة عليها ، ومن ثم فقد احتلفت بها جميعاً في سببها . فالحكاية المصرية توازي بين موقفين يلتقيان في الهابة ، وهو ما لم يحدث في الروايات السابقة . فهناك ، من ناحية ، امرأة فقيرة ساذجة ولكنها

طيه ، فصلاً عن أن سلوكها يتم عن حسن اجتماعي ، إذ لم تلجأ لفعلها تلك إلا لكي تعد التوازن إلى موضعها الاجتماعي . ومن هنا كان اختيارها لاسم له دلالة اجتماعية . ومن ناحية أخرى نجد المرأة الثانية بلهاء ولكنها غبية تحبو من أي حسن اجتماعي . ومن ثم فإن وطيفتها تمثل في سد النقص الذي حدث في الأسرة الصغيرة الأولى . ويترب على هذا أن مستقبل الحكاية . فصلاً عن استنائه بحسها المكاهي ، لا يدين الملاح على فعلته ، ويتعاطف في الوقت نفسه مع زوجته التي كان حسها الاجتماعي وطيفتها سبباً مما حل بالأسرة فيما بعد من وعة . وقد حمل منادة زوجها لها باسمها الجديد ، وجمع اسمها القديم على المرأة الأخرى ، حمل كل هذا المعنى .

وهكذا يرى أن قصر العمل على استخلاص الموبقات التشابيه لن تكون له فائدة فعالة عالم يربط سبب الحكاية التي يوجهها متزاها ودلائها ، أي يوجهها المجتمع المستقل ، هو هدف معين ، حيث تنسم رسالة الآداب الشعبية بأنها اجتماعية في المقام الأول .

ومع كل هذا النقد الذي وجه إلى المدرسة المصرية ، وإلى مبعج البحث في الموبقات العانية ، لا في مجال النص وحده . بل في غير ذلك من أشكال التعبير الأدبي الشعبي ، يصل هذه المدرسة فضل الريادة في هذا المجال . ويكفي أنها وضعت ما كان يردد من قبل كلاماً حول عالمية التعبير الشعبي في إطار مبعي على سلم ، مارال يتخذ حتى اليوم دليلاً لتصنيف النص الشعبي على الأقل . وفصلاً عن هذا فإنه لولا جهود عبء هذه المدرسة في حصر الأنماط القصصية على مستوى العالم ، ولولا رصدهم للموبقات الموضوعة على نطاق واسع في النص ، ما كان يمكن لمن أت من بعدهم أن يتساءلوا عن سبب وجود الاختلاف بين الروايات . وبما لاشك فيه أن الدراسة المقارنة لروايات الأنماط القصصية ، بقصد الاهتمام إلى متعبراتها . والدواعي وراء هذه التعميمات ، يحقق كثيراً من أهداف الدراسات الشعبية بما لو اقتصرنا على دراسة هذا النمط في إطاره الاجتماعي المحدود .

٧

والى هنا نستطيع أن نقول أن البحث في محلة التعبير الشعبي بدأ يقف بإصرار جها إلى جنب مع البحث في عالميته . بل ربما نستطيع أن نقول إن البحث في عانية تعبير شعبي بدأ يسلم ويوجه نحو الغلبة ، ذلك أن الدوق المحلى هو لدى محكم في نهاية الأمر في المادة المنقولة ، ويوجهها كيف شاء

على أن البحث في عالمية التعبير الشعبي ما يزال يبلع على الباحثين ، ولكن هذا الإلحاح نتج عن دافع آخر يختلف كل الاختلاف عن دافع المدرسة الفنلندية ، إذ إن البحث في بوجه



بحر كشف عن لقوانين انكله الصارمة . وعن النظام الخفى .  
 انديين يتحكمان في شكل التعبير الشعبي . اخذوا يدو هو  
 الكشف عن اء الاساسي لمفكر لاساني الذي يمكن ان  
 يستوعب كل احتمالات . وان بطل - على الرغم من ذلك -  
 حصصا لقوانين كنية هي أشبه بالقوانين الكوبية .

وبهت في هذا المجال أن يشير إلى أن هذه الأبحاث لم تنشأ  
 بعد أن استمدت المدرسة السلفية جهودها في البحث ، كما أنها  
 ، تنشأ كرد فعل للنقد الذي وجه إلى هذه المدرسة . بل إن هذه  
 لأبحاث نشأ بعضها في وقت كانت فيه جهود المدرسة السلفية  
 ما تزال مكثفة ، ولا يستطيع أن يقول إن هذه الأبحاث التي  
 ظهرت حقا في زمن مكره . نشأت بتأثير تقدم الدراسات  
 لعربية الحديثة ، وإن كان بعضها ظهر حقا نتيجة هذا التأثير .  
 ونكنا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث . بصفة عامة .  
 نشأت مسيرة لتطور الفكر الفلسفي في العصر الحديث . وهذا  
 يستطيع أن ندعى في شيء من الاطمئنان أن البحث في القوانين  
 الحديثة التي تحكم في التعبير الأدبي بدأت حقا بالأدب  
 الشعبي . ولعل هذا هو السبب في أن الأبحاث الرائدة المبكرة في  
 هذا المجال قد أعيد تقييمها في السنين الأخيرة . وأصبحت  
 مرجعا لدرسي الأدب واللغة ، لا على المستوى الأدبي  
 الشفاهي ولغة الكلام محض ، بل على مستوى التعبير الأدبي  
 الداني كذلك .

في عام ١٩٠٩ نشر أكسل أولريك كتابا في «أصله الأدبية  
 مدرسات الأدبية القديمة والأدبية» تحت رخصات «القوانين  
 الشعبية للفن الشعبي» . ولم يشر الباحث إلى أنه يعرض قصا  
 دون قص ، بل الفن الشعبي بصفة عامة .<sup>(١)</sup>

ومفهوم أولريك عن هذه القوانين أشبه بما يعنيه دارسو علم  
 الحشرات عندما يستخدمون مصطلح super organic ، وهم  
 يقولون بذلك أن الحشرة عمية مجردة . نمو نمو ذاتيا . الأمر  
 الذي لا يتطلب باضرورة إرجاعها إلى نظم أخرى ترتب عليها  
 وتفسر شأنا . ونموها وعملهاها المختلفة . وشبه هذا - كذلك -  
 تكوين الإنسان ، فهو و - كان يتكون من مجموعة من  
 المكونات ، العنصرية فإنه يسمو فوق العنصرية بتكوينه الفكري  
 والنفسي . وبالمثل فإن قوانين الفن الشعبي يبني أن ينظر إليها  
 في حد ذاتها دون اعتبار للأسباب أو الحسيات . ولقد اخترت  
 هذه القوانين على مستوى عالمي ، وانتهى الباحثون إلى أن  
 أولريك قد كشف بقوانينه بحق عن بيولوجية الفن الشعبي .  
 وتنحصر هذه القوانين فيما يلي

أولا . قانون البداية والنهاية . فالقص الشعبي يبدأ من نقطة  
 السكرن . وسرعان ما يتجاوزها إلى الإثارة . ومما  
 يصل مرة أخرى إلى السكرن . فإذا كانت الحكاية  
 طويلة تكررت هذه العملية أكثر من مرة ، أما إذا كانت  
 قصيرة فإنها تتم مرة واحدة .

ثانيا

قانون التكرار . والتكرار هنا ليس تكرار الموثيق لواحد  
 في أكثر من حكاية ، ولكنه التكرار داخل الحكاية  
 الواحدة . وذلك عندما يقوم البطل بفعل ما أكثر من  
 مرة حتى ينجح فيه . أو يقوم أكثر من شخص بفعل  
 نفسه ولكن لا ينجح فيه سوى البطل . وإذا كان الهدف  
 من هذا التكرار تأكيد الحدث ، فإن الأدب بصفة عامة  
 يستخدم أكثر من أسلوب لتأكيد الحدث . ومثل هذا  
 الوصف . على أن التعبير الأدبي الشعبي لا يعمل ب  
 الوصف . وذلك لاقصادية تعبيره من ناحية . ولأن  
 الوصف يصعب تدنيه المؤلف من ناحية أخرى . ويمكن  
 أن نمثل في هذا المجال تعبيرين لعربيين بوصفهم انفرق  
 بين التكرار والوصف . فقد تؤكد محاولة إسحاق في عمل  
 ما فنقول : لقد حاول وحاول . وقد نقول : لقد حاول  
 بكل جهده . فالمهمة الأولى تستخدم التكرار لتأكيد  
 وهو أسلوب الأدب الشعبي ، أما المهمة الثانية فهي  
 تستخدم في وصف المحاولة لتأكيدا ، وهي عبارة تنوب  
 عنها أكثر من صيغة حسب رغبة القائل ، فقد يقول  
 لقد حاول جاهدا . أو حاول بكل ما في وسعه . أو  
 حاول يائسا . وهكذا . ويؤدي التكرار أكثر من وظيفة  
 في التعبير الشعبي بصفة عامة . وبالسبب للتعبير الأدبي  
 بعد وسيلة لحفظه ، وهو وسيلة لخلق التوتر في القص ،  
 ثم إن له وظيفة تنبؤية في النص ، على نحو ما سنرى فيما  
 بعد .

ثالثا : قانون الثلاثة . وهو يرتبط بقانون التكرار من حيث إن  
 الفعل يتكرر ثلاث مرات ، أو أن الأفعال الثلاثة يقومون  
 بفعل واحد ولا ينجح فيه إلا الأخ الأصغر . وقد نشد  
 بعض الحكايات عن استخدام الرقم ثلاثة ، ولكن  
 قانون الثلاثة هو الغالب على أية حال . ويقول أولريك  
 إنه ربما لم يكن هناك ما يميز الأدب الشعبي عن الأدب  
 الداني تمييزاً حاداً مثل هذا القانون .

رابعا : قانون المشهد . والمشهد في القص الشعبي لا يمتثل أكثر  
 من شخصيتين ، فإذا كان لابد أن تتداخل شخصيتان  
 ثالثة ، فإن إحدى الشخصيتين الأوليين تختفي .

خامسا قانون القوتين المتعارضتين . هناك الكبير في مقابل  
 الصغير ، والصغير في مقابل القوى ، والشرير في  
 مقابل الخير . والعقير في مقابل العني . والجحيم في  
 مقابل النعيم . ووظيفة البطل في القص أن يكون وسيط  
 بين هذه المتعارضات ، فيصنع منها تكوينا جديدا . ومن  
 هنا يرى بعض الباحثين أن أولريك كان أسبق من ليبي  
 شراوس في إبراز البناء الأساسي للقص الشعبي ، من  
 حيث إنه يمثل صراعا بين قوتين متعارضتين بينهما  
 وسيط .

سادساً قانون الوصف الأول والوصف الأخير . فاهم الشخصيات والأشياء تكون لها الصدارة في القصة . حتى إذا وصلت الحكاية إلى نهايتها أصبحت الشخصيات التي تثير العطف هي أهمها .

هذه هي القوانين الشكلية التي ذكرها أولريك . وقد أضاف إليها بعض القوانين التي ترتبط بعملية القص نفسها . ومن ذلك أن القصة الشعبية لا يعرف تدحرج حيوط الأحداث مع بعضها البعض . بل إنه يعرف الخيط الواحد الممتد . وإذا كان لابد من لعوده إلى الماضي . فإن هذا يأتي عن طريق الحوار .

ثم إن السرد في القصة الشعبية يتدرج كل صفة إلى فعل . فلا يكتفى بأن يصف الشخصية بالقسوة أو النوس أو الطيبة وهكذا . بل لابد أن تتحول هذه الصفات إلى أفعال . فزوجة الأب انفسية ترسل ابنه روحها إلى المعابة الموحشة أو إلى العول . والابنة تمنح الخير لمن تقابله . وقد تمنح الخير للطبيعة . وإذا بالطبيعة تنص على عذاب الخيال والسحر .

وبس في القصة الشعبية فعل يعد نافذة في الحكاية . بل إن كل حدث فيها يتخذ دوره في حركة السرد . بحيث يكون هناك في النهاية تناسب بين الأفعال والشخصيات .

ولقصة الشعبية ميل إلى تصوير لوحات ذات طابع تشكيلي . أو هو بالأحرى ميل إلى التشكيل الحقلي المكتمل . البحث إلى تجسيد الفكرة التي لها طابع الدوام والظلمة . على سبيل المثال . يصور وهو يطير بحصانه السحري . أو وهو بصارع الوحوش . أو وهو يدخل المعابة المظلمة الموحشة . وكل هذه الصور أشبه بلوحات تحدد صراع الإنسان البطل ضد كل ما يرمي إلى القومى وإلى الجهول .

وأخيراً فإنه القصة الشعبية يتميز بوحدة الملحمة . بمجرد أن تبدأ الحكاية في تصوير الوصف الذي يكون فيه البطل مهدداً بانشر . إذا بالأحداث والشخصيات والأشياء تتضاهى جميعاً لكي تصل بأفضل في النهاية إلى الانتصار .

٨

ورعنا بعد بحث العالم الروسي فلاديمير پروب الذي ظهر باللغة الروسية في عام ١٩٢٩ تحت عنوان «مروولوجية الحكاية الخرافية» . بعد الخطوة التالية الضرورية لبحث أولريك .<sup>(١٠)</sup> ذلك أن البحث في القوانين الشكلية العامة للقصة الشعبية لابد أن يكتمل بالبحث في القانون الذي يحكم نظام السرد من أوله إلى آخره في كل نوع على حدة من أنواع القصة الشعبية . على أننا نقصد أن نرسم الكلام عن بحث پروب لما بعد . لأن بحثه لم ينتشر إلا بعد أن ترجم أولاً إلى اللغة الإنجليزية في عام ١٩٦٥ . ومن ثم فإن الأبحاث التي ترتبت عليه والتي تشير إليها وشيكات كانت متأخرة .

وننتقل الآن إلى بحث علمي آخر يسير في اتجاه بحث أولريك كذلك من حيث ميله إلى الكشف عن النظام الذي يحكم التعبير الشعبي . وإن كان أكثر منه شمولاً وعمقاً . ومعنى بحث العالم السويسري «أندريه بولس» . الذي ظهر باللغة الألمانية في عام ١٩٤٦ تحت عنوان «أشكال بسيطة» .

ويعد بحث بولس كشفاً حقيقياً جديداً في مجال التعبير الشعبي على المستوى العالمي . لا لأنه اهتم بجميع أشكال التعبير الأدبي الشعبي على وجه الخصوص . من حيث البحث عن النظام الذي يحكم كلاهما على المستوى المعكرو وسعري . وهي الأشكال التي تظهر هي بعينها عند جميع شعوب العالم . وعلى بذلك الأسطورة وكل أنماط القص الخرافي وغير الخرافي . والأشكال الخرافية . والأمثال . والأمثال . والكثرة . بل لأنه . فضلاً عن هذا . اهتم كل الاهتمام بأن يجد الخيط الذي يربط بين هذه الأشكال جميعاً وكأها نص واحد . على الرغم من تباينها شكلاً ووظيفة . ويرجع السبب في إلحاح بولس في الكشف عن هذا الخيط الذي يربط بين هذه الأشكال جميعاً . إلى أن مصدر هذه الأشكال جميعاً واحد وهو العقل الجمعي . فانهقل الجمعي ليس حصيلة جمع  $1 + 1 = 1$  بل هو حصيلة ضرب  $1 \times 1 \times 1$  . إن حاصل جمع الأعداد إضافة إلى ما لا نهاية . أما حاصل ضربها فهو واحد مهما كثرت . العقل الجمعي إذن أشبه بعقل الفرد الواحد . ولو أن فرداً واحداً أبداع كل هذه الأشكال الأدبية . لبحث عدللد عن الوحدة المعكروية عند الفرد . التي نتج عنها هذا الإبداع المتنوع . ولكن لما كان هذا لا يتحقق على هذا النحو مع الفرد الواحد . لم يبق إلا أن يبحث عن هذه الوحدة المعكروية في العقل الجمعي الموحد .

ولهذا فإننا نجد أن بحث بولس يتميز بأنه يتحرك في مستويات مختلفة في آن واحد . مستوى الكون الكبير . ومستوى الكون الصغير الذي يمثل عالم الإنسان . ومستوى التعبير . إن العقل الجمعي . كما يقول بولس . أشبه بالفتاة المسكينة في الحكاية الخرافية . التي تمنح عليها أن تعمل في الكومة الكبيرة من الحبوب المختلط بعضها ببعض لكي تجمع الشيء إلى الشيء فتعمل كل صنف على حدة . وبذلك تصير النظام من القومى . وعلى هذا النحو يسلط العقل الجمعي في موقفه من الحياة ومن الكون . فالإنسان لا يستطيع أن يعيش أشتات الحياة بنظامها العارم على المستوى الفردي وغير مرفق . لأن مجرد التفكير في هذه الأشتات اختراقاً بمنزلة «مخوف والأوهام» . ولم يبق له بعد ذلك سوى أن يعيش «واقفاً» آخر لا يصحبه من المخاوف والأوهام محسب . بل كذلك من الآمال والخيالات . فإذا بأشتات الحياة المنعثة المختطة تنصم في شكل إنجازات فكرية . وطقوس دينية . وتشكيلات أدبية وهبه ولا تنحل هذه العملية في إطار الميتافيزيقا . بل من صميم العملية المعرفية التي تخبر الإنسان عن عهده من الإنجازات

الإنسان بسماطتها، ونحمله يعجب كيف أنه لم يهتد إليها وهي تقع أمام بصره .

وهكذا بدأ البشر بالنظرة المصححة إلى الخريجات المنعرة في الحياة . فبتقريبها ما يمكن أن يحمله إلى صياغة لغوية وشكل أدنى . ثم إلى معنى كوني . وكل الأشكال الأدبية الشعبية تبدأ عند «بولس» من هذه البداية : «ابتدائية فوسفي» ، والهدية نظام لغوي وأدبي وكوني . وإذا كانت الحياة ترقق الإنسان بمشاعل واهتمامات روحية متعددة . فإن كل شكل من الأشكال لأدبه الشعبية تحب عن اهتمام روحي بعينه فلا يصوره هذا بحاج الخاص من الاهتمام الروحي ، وكذلك الحكاية الخرافية والشعبية . وكل شكل آخر من أشكال التعبير الشعبي ولا يتسع المجال لأن نتحدث عن كل شكل من هذه الأشكال على حدة . وكيف يتحدد وفقاً هذه الاهتمامات في صياغة لغوية وأدبية مميزة ، ولكننا نوجز في النهاية أهم الأفكار التي يبنى عليها «بولس» بحثه القيم فيما يلي :

أولاً : إن العقل الجمعي بمثابة بؤرة تحيط بها دائرتان ، دائرة العالم الصغير ودائرة العالم الكبير . ومن هذه البؤرة انطلقت الأحاسيس والأفكار إزاء العالمين في آن واحد ، ثم عادت مرودة بإدراك جديد ثبت في النهاية في أشكال لغوية محدودة غطت كل مجالات الاهتمام الإنساني إزاء الكونين الصغير والكبير معاً . وأهم خاصية لغوية لهذه الأشكال هي أن الخريجات تنتظم فيها بدقة . بعيداً عن أي إفاضة ، وهذا فقد أصبحت صاحبة تماماً لأن تكون لغة الحوار بين الإنسان والحياة ، وبينه وبين الكون . ولهذا فإننا نجد «دياكيسون» ، من خلال هذا المفهوم ، يميز بين الأدب الشعبي والأدب الداني ، متأثراً بالتمييز السوسيري بين اللغة والكلام ، بأن الأدب الشعبي يمثل اللغة ، مقابل الأدب الداني الذي يمثل الكلام<sup>(١)</sup> .

ثانياً : إن التعبير الشعبي لا يتعامل مع الحقائق والأشياء تعاملاً مباشراً ، بل لابد أن يحيل هذه الحقائق ولأشياء إلى رموز محملة بدلالات إنسانية وكوبية كبيرة . وهي الرغم من ثبات أشكال التعبير الشعبي ، فإنه في إطار هذا الثبات تحدث تنوعات لاحصر لها بطريقة مبتكرة ، بحيث يبدو كل منها وكأنه خلق جديد .

ثالثاً : حيث إن السلوك الإنساني على المستوى الجمعي يتحول إلى سلوك لغوي ، فإن أول ما يبحث عنه في التعبير الشعبي نظامه اللغوي ، ومن اللغة تنتقل إلى أدبية هذا التعبير .

رابعاً : إن السؤال الذي كان يلح على «بولس» هو : كيف يمكن أن يبرر صفاة من الكلام المعادي وبفوقه فخره شكل أدبي محدد ؟ وكيف يكتب هذا الشكل خاصية الوجود الداني بعد أن يصبح شكلاً متعلقاً على نفسه وله

وعلى الرغم من تدبير الأشكال الإبداعية الشعبية ، فإنها تتم جميعاً وفقاً لعملية موحدة . إنها تبدأ من الخريجات المنعرة وتتقرب منها ما يشاء ويسجى في كل موحدة أو على حد التعبير الفلسفي الألماني ، حدثت . وإذا كان الحدثان كما يقول الشاعر الألماني الكبير جوته - هو الاكتشاف الحقيقي للمصير الإنساني المنعقد ، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبي يمثل جواباً من هذا المصير الإنساني المنعقد . وهذا يصبح كل شكل من أشكال التعبير الشعبي «حدثان» من حيث تكوينه اللغوي . كما تصح لأشكال جميعاً «حدثان» واحداً من حيث إنها تعبر عن المصير الإنساني المنعقد . على المستويين المرتق وغير المرتق .

أما كيف يتم للعقل الجمعي الانتقاء من مجموعة الأشياء - حسية ليصنع منها شكلاً ماثلاً متكاملًا ، فإن هذا لا يحدث إلا عندما تتحول هذه الأشياء إلى رموز تنصهر فيها المشاعر والأفكار . وعندئذ تتصافى الرموز المسجمة مع بعضها لتكون شكلاً متكاملًا ، يصبح - بعد أن يصطلح عليه على المستوى الجمعي - الشفرة التي يتعامل الإنسان من خلالها مع الحياة ومع الكون . ولعل هذا هو السبب في وفرة الرموز في التعبير الشعبي . ولا تقتصر هذه الرموز على الرموز الكوبية الكبيرة ، التي اصطلاح على تسميتها بالأنماط العليا *Archetypes* بل تعداها لكي تشمل كل شيء في الحياة .

ويمكننا أن نستدل على هذا بوجوه أدبية شعبية بسيطة هو انهم فالأنماط الشعبية جميعها على مستوى عالٍ تدور حول أشياء معينة محسوسة في حياتنا . وقد تبدو هذه الأشياء من لوازم الحياة اليومية التي قد لا نكتث لها معنى إننا لعجب حقاً من أن تصاع حولها الألغاز . يعود القصب يمكن أن يتحول إلى لغز ، ومثله البرقعة ، ووجه الزبيب ، والساعة ، والحصان ، والسوق ، إلى غير ذلك من الأشياء . على أن هذه الأشياء لا تتحول إلى ألغاز إلا من خلال صياغة لغوية خاصة ، تجمع بين المتعارضين اللذين لا يمكن أن يجتمعا وفقاً لنظم الأشياء ، ولكنهما في حل اللغز ، يتحدان في وحدة منطقية قابلة للإدراك . (يمشي ويقف من غير رجوع الساعة)

فاللغز إذن صياغة لغوية ، وشكلي أدبي ، يجعل المستحيل ممكناً ، وذلك من خلال إيجاد مخرجاً للجمع بين المتعارضين . ولو أن تساءل كيف يتأتى للإنسان في أي مكان على وجه الأرض تأليف هذا الشكل الملمس ، فإن الجواب عن هذا لابد أن يبحث عنه في موقف من مواقف الإنسان الخفية إزاء الكون الكبير الذي يحيط به . إن الكون مليء بالطواهر التي تبدو متعارضة ومناقضة إذا نظر إليها نظرة جزئية ، أما إذا نظر إليها في الإطار الكلي لنظام الحياة ، فإنها تعود متآلف وتسجى وتنصع وحدة واحدة مدركة . الحياة إذن لغز عسير الحل . ولا يبرئ الحل إلا من يستطيع أن يعثر على الصيغة التي تكشف عن سر الأمور الملتفة ، وهي في النهاية صيغة بسيطة قد تهر

وكما بدأ بولس بحثه معارصاً فكرة تجزئة النص من خلال البحث عن الموثيق ، كذلك عارض بروب كلية في أن يكون الموثيق ممثلاً للوحدة الأساسية في النص . الموثيق ، كما يقول ، لا يمثل وحدة منطقية في النص ، إذا سلمنا تعريف الموثيق وفقاً لطومسون ، بأنه أصغر وحدة في النص . ذلك أن زوجة الأب ، والحصان السحري ، والثر المسحور ، وهكذا تعد جميعها موثقات ، وهي لا تعد وحدات أساسية في حركة القصة . وإذا سلمنا بأن الموثيق يمكن أن يكون وحدة منطقية أساسية الجملة ، فإن كل جملة في الحكاية تعد في هذه الحالة موثقا ، الأمر الذي لا يمكن أن يساعد على استخلاص الوحدات الأساسية التي ترد في كل حكاية

فإذا اخترنا حكاية ما قلنا : خرج الولد لبسطه فقبله رجل عجوز طرح عليه ثلاثة ألغاز فحبها ، فأعطاه العجوز ثلاثة أشياء سحرية ، حصاناً بجنها ، ومفتاحاً سحرياً ، وسيف سحرياً ، فطار بالحصان إلى قبة التين ، وفتح القبة بالمفتاح السحري ، وقتل التين بالسيف ، ثم أنقذ الأميرة الأسيرة في داخل القبة وتزوجها - فإن الجمل التي احتزلت فيها أحداث الحكاية قد أدت غرضها في توصيل المضمون ، ونكها لا تمثل وحداتها البنائية . ولم يبق بعد ذلك ، كما يقول بروب ، سوى أن نبحث عن وسيلة تحليلية أخرى ، نستخلص عن طريقها الوحدات الأساسية التي لا غنى عنها لأي حكاية خرافية . وهنا يقدم بروب مثلاً يوضح من خلاله مفهومه للوحدة الوظيفية على النحو التالي :

- ١ - أعطى الملك البطل نسراً . السر حمل البطل إلى ممكة أخرى .
- ٢ - أعطى العجوز الولد حصاناً سحرياً . الحصان طار بالولد إلى قصر التين .
- ٣ - أعطى الساحر الشاب مركباً . المركب حمل الشاب إلى الشاطئ الآخر .
- ٤ - أعطت الأميرة الشاب خاتماً سحرياً ، فسمع الشاب الحانم يظهر له خادمه الذي حمله إلى ممكة الحن

إن الأشياء والشخصيات مختلفة في هذه الجمل ، في حين أن الفعل ثابت . وحيث أننا نسعى لتحديد العناصر الثابتة في القصة ، فإن الأعمال تمثل في هذه الحالة الوحدات الأساسية ، وذلك بعد تحويل كل فعل إلى اسم يشير إلى حركته وأدائه ، كأن نقول التحذير ، الهروب ، الخروج ، العودة ، وهكذا ، بشرط أن يكون لهذا الفعل دور محدد وأساس في تحريك الأحداث المتسلسلة . فزواج البطل ، الأميرة مسحورة - من سبيل المثال - يعد وحدة وظيفية أساسية ، في حين أن زواج الأب الذي توحي روحته في بداية الحكاية لا يعد وحدة وظيفية . ذلك أن زواج البطل يمثل وحدة أساسية ثابتة في القصة . في حين أن زواج الأب يمثل وحدة متغيرة

قريبه الخاصة ؟ ولكي يرد بولس على هذه التساؤلات نجده يعود إلى فكرة الأدب الطبيعي التي نادى بها ياكسون وبوجاتيريف من قبل ، ولكنه استقر على اصطلاح خاص به هو الذي سمى به كتابه وأشكال بسيطة . وليست البساطة مرادفة للسداجة والصحية ، بل مرادفة للطبيعية . وكان ياكسون وبوجاتيريف قد اشعلا بالتميز بين الأدب الطبيعي الذي يعد من أهم خصائصه أنه شعاعي ومتناقل ، والأدب السدائي . أما بولس فإنه يبدأ بتأني هذا الأدب ، أي بالأشكال التي تتألف من اللغة ، ومن ثم كان تساؤله أصبح عن كل شكل من الأشكال ، لماذا نشأ؟ وكيف يتألف؟ أما لماذا نشأ فارجع هذا إلى تلك القوة الموضوعية الفعالة التي تتحرك من داخل الإنسان إلى خارجه تارة، أو من خارجه إلى داخله تارة أخرى، لتحيب من اهتمام إنساني بعينه . وأما كيف يتألف ، فإنه يتألف من صياغة لغوية دقيقة خاصة، تعد معادلة تماماً لهذا الاهتمام الإنساني .

ومن الطبيعي بعد هذا أن يرفض بولس وصلاً قطعاً استخدام الموثيق كأساس في تحليل النص الأدبي الشعبي . الموثيق ، من وجهة نظره ، اصطلاح سلبي ، ولا يمكن أن يؤدي استخدامه على النحو المجرأ كما فعلت المدرسة الفلندية إلى الكشف عن أسرار التعبير الشعبي بوصفه وحدة متكاملة .

إن بحث بولس صديق حقاً ، ولم تعرف قيمة هذا البحث قدر ما عرفت في السنين الأخيرة، بعد أن نشطت الدراسات اللغوية وما صاحبها من ظهور مناهج أدبية حديثة .

ونعود إلى بحث بروب ، أحد أعلام المدرسة الشكلية لروسية ، الذي نشره في عام ١٩٢٩ تحت عنوان مرولوجية الحكاية الخرافية . وقد سبق أن أشرنا إلى أن بحث بروب لم يعرف على نطاق واسع إلا بعد أن ترجم إلى الإنجليزية في عام ١٩٦٥ . وفي هذا الوقت كانت الدراسات اللغوية قد نشطت نشاطاً كبيراً ، وأفادت من ذلك الدراسات الأدبية إعادة محققة ، وأصبح النص ، والنص وحدة ، محور كثير من المناهج الأدبية الحديثة . وهنا يبرز الأدب الشعبي بوصفه مادة جيدة تؤكد مقدمات اتجاهات تحليل النص ونتائجها ، ذلك أن النص الشعبي راسخ شكلاً وبناء من ناحية ، كما أنه يقدم نفسه بلا مؤلف ثانياً . ولعل هذا هو السبب في ورود أسماء دارسي الأدب الشعبي الذين صوا بدراسة النص - مثل بولس وبروب وغيرهم - في أعمال كثير من القاد المحدثين . ولعل هذا كذلك هو السبب في اشتراك النصوص الأدبية الشعبية مع النصوص المردية في قواعد التحليل النصي .



وسعد أن شرح بروب مفهوم الوحدة الوظيفية التي استخدمها في تحليله على عموماً رأينا ، راج يلخص نظريته في لفص الخراف على النحو التالي :

أولاً : إن الوحدات الوظيفية تخدم القصة الخرافية بوصفها عناصر ثابتة ، بصرف النظر عن يقوم بها ، وعن كيفية انقيام بها .

ثانياً : إن عدد الوحدات الوظيفية التي تستخدم في القصة الخرافية محدود .

ثالثاً : إن نظم تتابع الوحدات الوظيفية في القصة الخرافية بعامة متشابه

رابعاً : إن غياب بعض الوحدات لا يفسد هذا النظام والتتابع خامساً : إن عدد الوحدات الوظيفية التي يتحرك في إطارها القصة الخرافية يبلغ واحداً وثلاثين وحدة وظيفية .

ثم يشير بروب بعد ذلك إلى ظاهرة ثانية أساسية في القصة الخرافية . تتمثل في العلاقة المتصادمة المحتمة بين بعض الوحدات ، التي تتكون منها وحدات مزدوجة . وقد وردت هذه الوحدات المزدوجة متجددة ، مثل وحدات التحديق ومحاولة الهدور ، وقد ترد هير متجاوزة ، مثل وحدة النقص أو التهديد التي ترد في مطلع الحكاية ، ووحدة زوال النقص أو التهديد التي ترد في نهاية الحكاية . وكذلك وحدة الخروج التي تظهر في مطلعها ، ووحدة العودة التي ترد في نهايتها

وهذا بعد بروب بحق أول من استخدم التحليل الشكلي والبنائي في تحليل القصة الخرافية بصفة خاصة ، والقصة الشعبية بصفة عامة . وقد عارض ليبي شتراوس في أن يكون تحليل بروب بنائياً ، لأنه من وجهة نظره ، ليس سوى تحليل أفقي ، ركزت فيه الوحدات رصاً متتابعاً من البداية إلى النهاية . على أن هذا الاعتراض يدحضه جرياً أن بروب بعد أول من توصل إلى الوحدة البنائية في القصة بصفة عامة ، هذا فضلاً عن إبراره العلاقة المحتمة بين بعض الوظائف المزدوجة ، بصرف النظر عن موقعها من القصة . وم ينف بروب ، على أية حال ، أن تحليله شكلي في المقام الأول ، وهو يرى أن هذه خطوة أولية أساسية لا بد أن يلتزم بها لحدث في القصة قبل الشروع في أي مستوى آخر من التحليل .

أما أهداف الأسامي من تحليل بروب فهو الكشف عن بناء القصة الشعبي في مراحل التاريخ . وحيث إن الحكاية الخرافية تمثل مرحلة تاريخية في تاريخ القصة الشعبي ، فإنها لا بد أن تختلف كثيراً أوقليلاً عن الأسطورة التي تمثل مرحلة تاريخية سابقة عليها ، وعن الأشكال القصصية الأخرى التالية لها . فالأسطورة مرتبطة كل الارتباط بمعتقدات الجماعة وقيمها الخسارية ، ومسيرة لتغيراتها ، وهذا إن كل أسطورة يمكن أن

يكون لها امتداد في أسطورة أخرى . أما الحكاية الخرافية فقد نشأت في زمن تحلت فيه الجماعة من حرامه المعتقد القديم ، وما بقي من هذه المعتقدات داب في جوها الشاعري . هذا فضلاً عن أن كل حكاية خرافية بعد بصاً مقفلاً على نفسه . فإذا كانت الأحداث الممتدة في الحكاية الخرافية تقع بين البداية والنهاية وتنتهي بذلك الحكاية ، فإن الصراع في الأسطورة ، الذي ينشئ بحل وسط ، يمكن أن يكون بداية لصراع آخر ، وهكذا .

وخلاصة القول إنه إذا كانت الأسطورة ، في ظروفها التاريخية القديمة ، قد عبت بالمصير الجمعي ، فإن الحكاية الخرافية عبت في مرحلة متأخرة بالمصير الفردي ، أو بالأحرى بالمثال الفردي الذي يحقق ، بسبب مثابته ، الفرصة للجماعة .

## ١٠

وهنا نجد الإشارة إلى أنه في الوقت الذي كان فيه بروب منشغلاً بالتحليل المورفولوجي للحكاية الخرافية ، كان كارل جوستاف يونج ، رائد المدرسة النفسية التي تبحث في اللاشعور الجمعي ، وصاحب نظرية الأعاط العليا - مشغلاً بتحليل الحكاية الخرافية بصفة خاصة من وجهة نظر نفسية . ذلك أن مصير البطل الفردي في كل حكاية خرافية - من وجهة نظره - ليس سوى إحراج لعمليات نفسية تعمل داخل كل فرد وتدفعه إلى أن يجتاز العقبة تلو العقبة ، على الرغم مما قد يصاحبه من فشل في كثير من الأحيان ، حتى يصل في النهاية إلى تحقيق الشخصية المتكاملة المتصالحة مع نفسها ومع الناس ومع الكون ، تماماً كما يحدث مع بطل الحكاية الخرافية . والعرف بين بطل الحكاية الخرافية وواقع الإنسان النفسي ، أن بطل الحكاية الخرافية ، لأنه النموذج الجميل الذي يطبه المجتمع ، لا بد أن ينتصر في النهاية ، في حين أن الإنسان المرء قد يخفق ، لأسباب كثيرة ، فردية واجتماعية ، في الوصول بهذه العمليات النفسية الداخلية إلى نهايتها الإيجابية .

ومن الطريف أن تكون الدلالات النفسية التي استخدمها يونج من أعمال بطل الحكاية الخرافية مسيطرة تماماً لتتابع الوحدات الأساسية عند بروب ، وذلك دون أن يكون أحدهما متأثراً بالآخر ، أي أن وحدات بروب الأساسية تحولت ، دون قصد ، عند يونج إلى وحدات ذات دلالات سيكولوجية فوحدة الخروج عند بروب تصبح عند يونج خروجاً من داخل النفس المظلمة ، ومن القيد الذي يأسرها ، كما أن وحدة العودة تصبح عودة إلى تعرف مكونات اللاشعور ، بعد أن تصعد هذه المكونات إلى السطح . وبين هاتين الوحدتين يقع الصراع العنيف بين قوتين متعارضتين ، كل منهما تحاول أن تشد المرء نحوها ، وهما قوة السلب وقوة الإيجاب ، وكل منهما تتجسد ، في الحكاية الخرافية ، في شكل الأعاط العليا ، مثل المارد

والغول والندبة لنظمة والجبل الشاهق والرجل العجوز الطيب  
والشجرة المائحة للعطاء وهكذا

ومعنى هذا أن بروب إذا كان قد توصل إلى القانون الذى  
يحكم حركة القصة الخراقى ، فإن يونج ومدرسته التى يعد من  
أعلامها « بينلهايم » و « هودفج هون بايت » و « ماري  
لويس هون فرانس » قد توصلوا من خلال القصة الخراقى إلى  
القانون النفسى الذى يحكم سلوك الإنسان والحياة . وإذا شئنا  
أن نرى بين النتيجتين اللتين توصل إليهما كل من العالمين ،  
بروب ويونج ، بعد أن ربط بينهما أعمال الواحد الذى بحثا فيه ،  
فإن مقرون إن القانون الذى يحكم النفس الإنسانية هو بعينه  
القانون الذى يحكم القصة الخراقى .

وكل هذا يؤكد عالمية هذا النمط ، حيث أن الدافع إلى  
نشأته هو التكوين النفسى الموحد المودع داخل الإنسان حيثما  
كان هذا الإنسان .

١١

ونعود إلى تحليل بروب لنرى كيف تحولت وحداته فى  
تشكيلات أخرى فى أبحاث البنيويين المتأخرين ، الذين رأوا أن  
وحداته يجب أن تتصاف فى تكوينات بنائية أكثر عمقا مما توصل  
إليه .

فبيير مارندا يرى أن الصراع المتكرر بين البطل والقوى  
الشريرة ، الذى يشمل القدر الأكبر من وحدات بروب ،  
يمكن أن يتحول إلى تكوين بنائى أساسى كبير ، يمثل جوهر  
الحكاية ، ويعبر عنه بميزان القوى بين البطل الخير والبطل  
الشرير<sup>(١٢)</sup> .

ولا يعد هذا البناء الأساسى جوهر الحكاية محسب ، بل  
به يصبح أن يكون معيارا لتمييز بين حكاية وأخرى . فكلما  
تأملت الحكاية فى صماء القوة الشريرة ، كان البطل الخير أكثر  
روعة وقوة وجاذبية ، والعكس صحيح . وبعبارة أخرى نقول إن  
سحر الحكاية يتوقف على كمية الشر التى تمنح للقوة الشريرة .  
ولعل هذا يدعمنا ، كما يقول « مارندا » ، إلى ألا يبدأ فهم  
الحكاية من زاوية قدرتها على جعل البطل جميلا ورائعا ، بل  
من زاوية قدرة البطل الخير على هزيمة البطل الشرير الذى يتص  
فى إبدائه أكثر من مرة . فالبطل الخير لا قيمة لوجوده فى الحقيقة  
إلا من خلال القوة الشريرة . وإذا نحن سلمنا بهذا البناء  
الأساسى ، أمكننا أن نوزع الوحدات الوظيفية الأخرى ، التى  
تقوم بها الشخصوس المائحة والمساعدة ، والأدوات السحرية ،  
بين المرفئين الكبيرين : قوة الشر وقوة الخير .

ويرى ميليتسكى<sup>(١٣)</sup> فى دراسة بنائية له حول القصة  
الشعبية ، أن وحدات بروب ، التى تدور حول انتصار البطل  
تارة وهزيمته تارة أخرى ، تبرز دلالاتها العميقة إذا نحن جمعناها

فى وحدة بنائية كبيرة تسمى وحدة الاختبار . فآحداث الحكاية  
الخرافية تدور فى الحقيقة ، من أولها إلى آخرها ، حول مجموعة  
من الاختبارات التى يترتب بعضها على بعض . فالاختبار الأول  
التمهيدى الذى تختبر فيه القوة الشريرة البطل ، أو ذلك الذى  
يتجاوز فيه البطل المحذور ، اختبار فاشل بالضرورة ، لأنه يترتب  
عليه الوحدة الأساسية التالية لذلك ، وهى الشعور بتهديد يدفع  
البطل إلى الحركة . ثم يلى هذا الاختبار الأول الاختبار الأساسى  
الذى لا بد أن يتجفع فيه البطل ويحقق غايته . حلى أن الحكاية  
لا تنتهى عادة بهذا الكسب ، بل إن هناك اختبارا إضافيا له  
أهميته فى القصة ، وهو الاختبار الذى يتعرض فيه البطل لفقد  
ما أحرز من قبل . وهو لكى يسترد هذا لابد له من أن يقهر  
على الشر كلبية .

ومن وجهة نظر ميليتسكى ، أن هذه الاختبارات لا تدور  
بين قوة خيرة وقوة شريرة ، كما يرى بروب ، بل إنها فى الحقيقة  
تدور بين العالم المعلوم والعالم المجهول ، أو بين العالم  
الحسى والعالم العيى ، أو بين ما هو ملك للوجود الإنسانى ، وما  
هو غريب عنه . وبعد البطل الوسيط الذى يقرب هذه العوالم  
بعضها من بعض ، فبعد أن يفرغ من مغامراته ويعود أدراجه  
يكون المجهول قد اقترب من المعلوم ، والعيى من الحسى ،  
والغريب من القريب . وهذا ما يمثل فى الحقيقة جوهر رسالة  
القصة الخراقى .

ويتحدث « جرماس »<sup>(١٤)</sup> عن وحدات أخرى أبعد دلالة  
فنيا واجتماعيا من وحدات بروب ، فبدلاً من وحدتى الخروج  
والعودة ، يتحدث عن وحدتى الانفصال والاتصال ، وهما  
وحدتان غا دلالتهما على المستوى العردي الاجتماعى . دللت أن  
البطل لا يرحل إلا عندما يحدث انفصال بينه وبين المجتمع .  
وتتميز الحكاية عن هذا فى بدايتها بمخالفة البطل للمحذور . على  
أن هذا الانفصال يكون مؤقتا ، لأن البطل يعود يلتحم  
بمجتمعه عندما يصبح أكثر قوة وأكبر قدرة على التعبير لدى  
يشار إليه بقصائده كلبية على القوى الشريرة . فكان رحمة  
البطل ، وما يختار فيها من أحداث ، بمثابة تكليف بأخذه  
البطل على عاتقه حتى يستطع أن يحسن لمستحيل ممكن .

ولعلنا نرى من كل هذه التشكيلات البنائية كيف يحور  
التحليل إلى استخلاص وحدات ذات دلالات اجتماعية ، وهو  
الأمر الذى لم يكتفى له بروب ، إذ إنه ، وهو العالم الشكلى ،  
كان يرى أن مهمته تقف عند تحديد الشكل واستخلاص  
نظريته .

على أن التحليل البيوى لم يقصر على القصة الشعبية ، بل  
تعداه إلى الشعر والمثل الشعبى والكهنة . وليس فى وسعنا الآن أن  
نقدم الأبحاث التى تمت فى هذه المجالات لاستخلاص بنائها

الثابت الذي يكشف كل ما بها بدوره عن موقف من المواقف القديمة للإنسان من الحياة والكون .

وحسبنا من هذا البحث أنه قدم من جهود الباحثين ما يؤكد أهمية التعبير الشعبي . وقد رأينا كيف كان هذا الموضوع يلح على الباحثين منذ البداية ، وما زال يلح عليهم حتى اليوم .

على أنه ينبغي علينا أن نشير - في نهاية المطاف - إلى أن التعبير الشعبي مغرق في العملية بقدر ما هو مغرق في العملية . فإذا كانت هذه الأشكال من التعبير قد نشأت بدافع من الاهتمامات

الروحية الإنسانية ، وإذا كانت هذه الاهتمامات قد فرصت أشكالاً أدبية متنوعة ومختلفة تعد تنظيماً فكرياً في أطر التشكيلات الفنية ، وإذا كانت هذه التشكيلات الفنية قد اكتشفت ، إلى حد كبير ، قوانينها الإبداعية ، يطرأ التعبير الشعبي ، على الرغم من هذه النظم التي تحكمه على مستوى عالمي ، قادراً على استيعاب كل مشكلات الحياة وكل رصيدها الحصري على مستوى محلي .

فهل يمكننا أن نقول بعد ذلك إن التعبير الشعبي هو الحياة الإنسانية في إطارها العالمي والمحلي ؟ .

## الموامش :

- (٩) Axel Olrik - Epic laws of Folk narrative; the study of Folklore P. 29.
- (١٠) V. Propp , Morphology of the Folktale, Indiana University 1968.
- (١١) André Jolles "Einfache Formen, Zurich 1946.
- (١٢) P. Bogatyrev und R. Jakobson, Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens, utrecht 1929.
- (١٣) P. Maranda (ed.) Soviet Structural Folkloristics pp. 11-15 (Belgium 1974).
- (١٤) Ibid., PP 73-84.
- (١٥) P. Maranda and R. Maranda, Structural Analysis of Oral Tradition, Univ. of Pennsylvania 1971, P. 81.

- (١) دائرة المعارف البريطانية - الطبعة الخامسة عشرة - مادة فولكلور
- (٢) فريد هير لاين . الحكاية الخرافية - ترجمة بيلة إبراهيم من : ٣٤ ط دار الفكر بيروت ١٩٧١
- (٣) Gerhard Lutz - Volkskunde, pp. 102-108-Berlin 1938
- (٤) Hermann Bausinger . Formen der Volkspoesie. Berlin 1968, P. 29
- (٥) G.W. Van Sydow Folklore Studies and philology; Some Points of View
- The study of Folklore, (ed.) by Alan Dundes-Berkeley, 1968.
- Anna Britta Rooth The Cinderella Cycle Lund 1951
- Gerhard Lutz - Volkskunde, P 104.
- Antti Aarne : Der Mann aus der Paradies, Helsinki . 1915.

# على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السِّيَاب

أحمد عتبات

الأسطورة هي حلالة تجارب حصارية متعددة . وحسبلة أجيال متتالية ، وهي جوهر تفكير وتأمل طويل عبر عصور متلاحقة . والأسطورة أيضا رمز . يقبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة . وفي الأسطورة أيضا تكن صور شعرية موسومة بالآلاف الحرات . وبكل الألوان والاتجاهات . لأنها من صنع الناس . ولأن كل عصر يصيب إليها شيئا يتواءم مع تفكيره وحسه . وإذا كان الشعر قد ارتبط بالأسطورة منذ الأزل قل يشد عن ذلك شعرنا العربي . قدومه وحديثه . وليس من الغريب - إذن - أن يلجأ شعراؤنا المعاصرون إلى الأساطير القديمة . المحلية والأجنبية . ولكن الموقف النقدي الناجم عن هذا الاتجاه يستلزم التصدي بحذبة للإجابة عن السؤال المطروح : ما الفائدة التي جناها الشعر المعاصر من الالتكاء على الأسطورة ؟ والدراسة التي بين أيدينا تحاول إبراز دور الأسطورة الإغريقية في نتاج واحد من أبرز لرساين الشعر الحر هو بدر شاكر السياب .

الدانية والتجربة الجماعية . وثقافة الفصيلة من الغالبية المهيمنة . ويصنع آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة والتسوية في أشكال التركيب والبناء<sup>(١)</sup>

ويشرح أحمد كمال زكي شيوع ظاهرة الأسطورة في شعرنا الحديث والمعاصر . فيقول : « ولأمر ما كانت عديده شعرائنا العرب منذ بدايات القرن العشرين قائمه على أساس ما صدر عنه رومانسيو أوروبا . فترجموه وتأثروه . فكانت النتيجة انبعاث رغبة الرومانسية العربية . والتمسك برمزية - مدهمة - دعير لتعبير الشعري . التي ارتادها أمثال أدب مطهر . ويوسف عصب . وسعيد عقل . والناس أبو شكة . وشر فارس . وحجاز » . ويصعب أحمد كمال زكي قائلا : « ويمكن بطريقة أو بأخرى القول بأن العالم العربي - في هضته الشعرية الأولى الحقيقية - مورع ببر

يقول إسماعيل عباس في كتابه « اتجاهات الشعر العربي المعاصر » إن استعلاء الأسطورة في الشعر العربي الحديث يعد من أخطر المواقف الثورية وأبعد آثارها . ففيه استعادة للرموز الوثنية . وسنخدم في التعبير أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر ومن أهم الأسباب في شيوع هذه الظاهرة اتجاه شعرائنا إلى تقليد شعر عربي قديم تعد للأسطورة - منذ القدم - سدا وخمته . كما أن بالأسطورة حادثة خاصة . فهي تصل بين الإنسان وحياته . وحركة الفصول . وتناوب الحصب والخلد . وبذلك تكسر نوعاً من الشعور بالاستمرار . كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية . وهي من الناحية الفنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل حاضر . والربط بين الماضي والحاضر . والتوحيد بين التجربة

المعاصرين - أصبحت قصة أديبة يونانية ملحمة ، دار حولها جدل طويل لا يزال محتدماً

ويرى ناجي علوش أن أحدًا من الشعراء العرب لم يستعمل الأسطورة كما استعملها السياب ؛ ذلك أنه قد نُكِرَ بها حتى أصبح من النادر أن تخلو قصيدة من قصائده من رمز أو أسطورة . وكانت الأسطورة أحياناً جزءاً من القصيدة ، كما حدث في «مدينة بلا مطر» ، بينما تظل في أحيان أخرى مجرد كلمة من كلماتها ، غريبة معرولة ، لا يبررها إلا انماش الذي يوضح لتفسيرها . في الحالة الأولى ، كانت الأسطورة تزيد القصيدة عتياً ، أما في الحالة الثانية ، فكانت تفقد القصيدة شعريتها ، أو بعض شعريتها ، كما حدث في «الموسم العمياء» مثلاً ، و«سربروس في بابل» . وهذه آراء قليلة لمناقشة بالطبع . وبصيف ناجي علوش قائلاً ، «إننا سنلاحظ أن السياب لم يستعد من الأسطورة الفائدة الكاملة . والأسطورة التي ثرى الشعر ، هي الأسطورة التي تنصهر في التجربة الشعرية ككل ، لا تلك التي تكون مجرد عنوان أو مظهر لا جوهر فيه» .<sup>١٠</sup> لقد حشد السياب كما هائلاً من أساطير الهند ، والصين ، والفرس ، والعرب ، والإغريق ، وغيرهم . فهل يجح في إثارة المثققي العربي ؟

ولقد تصدى كثيرون من غادنا للاستجابة عن هذا السؤال ، وستمعرض لبعض آرائهم . يقول محمد فتوح أحمد - مثلاً - «إن الأسطورة كانت بالنسبة لشعرائنا المعاصرين أداة فيه صمم عدد من وسائل الأداء الشعري» . «ولكنها أحياناً تتجاوز هذا الدور المتواضع - إلى حيث تصبح مبهجة في إدراك الواقع . وسيجرب حين يتخلل القصيدة . وأساساً يتركز عليه الشاعر في هذه الحالة . ومن هذا القبيل كان الشاعر العراقي بدر شاكر السياب . وبعبارة أخرى شاعر عربي عني بالأسطورة الرمزية» . ويرى محمد فتوح أن الرموز الأسطورية عند السياب قد مر بمراحلتين أساسيتين : الأولى . ويسمى الأسطورة الموضوعية . كانت الأسطورة فيه تعبيراً عن واقع حضاري . وتتردد فيها أسماء نابل . ونور . وعشدر . وأنيس . وأدوبس . وكلها رموز عن البعث من خلال انتصحية وانقضاء . أما المرحلة الثانية فيسمى الأسطورة الذاتية . وكانت تعبيراً عن ألم ذاتي . أنه المرض الضوئيل والعربة والحرم . وتتردد فيها الأسماء الأسطورية التالية : وديسيوس (عوس) والسندباد . والمسيح . والعارر . ويوبان» .

وشحدث إحسان عباس عن هذه المرحلة من نتائج السياب . فيقول إنه «استطاع أن يتوصل إلى البناء الأسطوري - دون حاجة إلى الانكفاء على الأسطورة أو التكتير من رموزها - وحيرت هذه على ذلك قصيدته «حداق وبقية» . حقيقة هـ هي يورديه (ويعني يورديكي) . وأن الشاعر هو أورفيوس ولكن هذا شاعر - أي السياب نفسه - حائته رحلاء . فلم يستطع أن يبرز إلى العالم السهل لامتزاج زوجته كما فعل أورفيوس في الأساطير

الرومانسية التي ترعمتها مصر ، والرمزية التي ترعمتها لبنان . وقد فرصت الأساطير نفسها على المدرستين اقتداء بما وقع في أوروبا . وإحساساً من الشعراء - هنا وهناك - أن هذه الأساطير هي مادة الشعر الحقيقية»<sup>١١</sup>

ولكن من الملاحظ أن دواوين شعراء المعاصر قد أكتثرت من الحواشي التشارحة ، والتعليقات الإيضاحية التي يضعها الشاعر نفسه أحياناً . وإن دل ذلك على شيء ، فإنما يدل على أن الشاعر ابتدع ثم يفلح في التعبير عن كل ما يريد من المعاني من خلال أدواته «عنية ووسائله التعبيرية» . كما في ذلك الأسطورة وسارة أخرى يمكن القول إن سوء استخدام الأسطورة في بعض قصائد شعراء المعاصر ، قد خلق فجوة بين الشاعر وجمهوره المثققي ، حيث أصبح كل منها بحاجة للاستعانة بمفسر صناعية - هي الحواشي - للوصول إلى الآخر ، ولوصل ما انقطع بينها

صورة القول ، إن كثرة الحواشي في دواوين الشعر العربي المعاصر - ومعصها بشرح الرموز الأسطورية المستخدمة - ظاهرة غير صحيحة ، تدل على وجود خلل ما . وهذا ما رصدته إحسان عباس حين قالت : «أخذت الأساطير أحياناً ، وأفسدت على السحر في بناء القصيدة دون تمثل لها ولأبعادها» . فوضح أنها دحيلة وقلقة في موضعها ، أو أنها جاءت أحياناً لتؤدي واجباً وصيفة بعبارة توضيحية ، شأنها في ذلك شأن كثير من التشبيه في شعر القديم ، وأحياناً كان رص مادح منها في نطاق واحد . لا يقدم شيئاً سوى الشهادة على الدرجة التفاهة للشاعر»<sup>١٢</sup>

ومن الشعراء الذين تعللت الأسطورة في حياتهم بدر شاكر السياب ؛ حيث نسربت الأسطورة إلى داخل تكوينه النفسي وعكسها . وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من مفهومه للشعر ورويته بلحياة بعده ماهر شفيق فريد أحد الثالوث الإليوتي في الأدب العربي (مع لويس عوض وصالح عبد الصبور) ، أي أنه من أكثر استعمالين للإليوت برعته في استخدام الأسطورة»<sup>١٣</sup> . يقول السياب نفسه «لم تكن الحاجة إلى الرمز ، إلى الأسطورة أمراً كما هي اليوم ، محض عبث في عالم لا شعر فيه ؛ إنني أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح ، لهذا يعمل الشاعر إذن ؟ عاد إلى الأساطير والحراقات التي لا تزال تحتفظ بحرارتها ؛ لأنها ليست جزءاً من هذا العالم - عاد إليها ليستعملها رموزاً ، وليبي منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد ، كما أنه راح - من جهة أخرى - يخلق أساطير جديدة ، وإن كانت محاولات في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن» .

ومن الخلل أن استخدام الأسطورة في الشعر العربي المعاصر - في رأي السياب - يمثل اتجاهًا هروياً ونزعة انزيمية ، بعد أن وحد الشاعر في الأسطورة تقيض الواقع ، طبعاً إليها يائساً مغلوباً على أمره . هذا على الأقل ما نفهمه من كلام السياب . وعلى أية حال فإن وظيفة الأسطورة في شعر السياب - وغيره من الشعراء



وأخيلايوس هو بطل الأبطال الإغريق ، الدين ذهبوا ليحاصروا طروادة عشرين سنين من أجل استرجاع هيلين المختطفة على يد الأمير الطرواى باريس .

أما «الأوديسيا» فقد استلها هوميروس بقوله :

«غنى لي ياربة الشعر عن الرجل الرحالة الذى هام بحرب الآفاق ، بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة» .

والرجل المشار إليه هنا هو أوديسيوس الذى ضل الطريق إلى وطنه ، في أثناء عودته من الحرب الطروادية ، وصل بحوب البحر عشرين سنين . المهم أن الإغريق عرفوا «ربات المون» ، أو الموساي ، وهن بنات زيوس من ميموسى (أى الداكرة) ولدن في بيريا عند سفح الأونجوس ، وعبدن في بلاد الإغريق ، كآلهات ملهحات لقون الشعر ، وأنواع الأدب ، والموسيقى والرقص ، بل الفلك والفلسفة ، وكل الأنشطة الذهبية فيما بعد . واستقر عددن في العصر الهيلينى والرومان على تسع إلهات ، لكل منهن تخصص ، فكلبو هى ربة التاريخ ، ويونيرى ربة الشعر الغنائى والفنون ، وثاليا ربة الكوميديا والشعر الرعوى ، وميلومينى هى ربة التراجيديا ، وقيريسيجورى هى ربة الأغاني الجماعية ، وايراتو هى ربة شعر الحب والميوس ، أما يوليميا أو بوليمبيا هى ربة الأناشيد الجمادة ، وأورانيا هى ربة الفلك ، وأخير كاليوبى ربة الشعر الملحمى .

وى عصر هوميروس لم تكن - كما ألهنا - قد ظهرت فكرة تخصيص ربة معينة لكل فن من فنون الشعر ، ومن ثم ، كان الشاعر يناجى أويستلهم «ربة الشعر» ، وهى لفظة معجمة قد نعى أية ربة من ربات الشعر ، وقد نصيب جميعا . وأحيانا يتوجه الشاعر بتضرعاته إلى الربات بمحتملات . أما على محمود طه والسياب وغيرهما من شعراء العربية المحدثين فقد حصوا لطريقة المومرية ، واستلهموا «ربة الشعر» الإغريقية في صيغة المفرد ولفظ معجم .

وى عام ١٩٤٤ ، نظم السياب قصيدة مطولة ، بعنوان «الروح والحسد» ، يستمد من مختلف المصادر أنها ملحمة تقع في ألف وثيف من الأبيات ، أرسلها إلى على محمود طه - الذى يظهر تأثيره فيها - ولم يعرف مصيرها بعد ذلك إلى يومنا هذا . بيد أنه قد وصل إلينا منها بضع أبيات ، نص أحدها مايل :

حبتك أنفاس الريح الباكر وزعتك آله الهوى من شعر

وآله الهوى على الأرجح هى أفروديتى (فبوس) ربة الخمر والحب والتناسل ، وابها إيروس (كيبويد) إله الهوى البطل الصغير ، ذو السهام التى لا تطيش ولا تحب قط عندنا بصوب إلى قلوب الفتيان والفتيات ، بل الصغار وانكار من النساء والرجال ، فيقع الجميع صرعى الحب

الإغريقية . ولأحسان عباس رأيه الخاص في توجه السياب إلى حصص الأسطورة ، إذ يقول إن هذا الشاعر «محكم موقعه الرمى كان شديد البحث عن الرمز ، لا يهمل له مال ، وكانت حاجته إلى الرمز قوية بسبب مشوّه في أزمات وتقلبات نفسية وجسمية ، وبسبب التعبيرات المعينة في المسرح السياسى بالعراق حينذاك ، وهذا يصلح أن يكون السياب نموذجاً للشاعر الذى يطلب الرمز في فن من يبحث عن مهدى الأعصاب المستعرة ، فهو يتصيد حيناً وحده»<sup>(٧)</sup>

ومن أحدث الدراسات التى نشرت حول السياب ، كتاب على عبدالمعلى البطل ، بعنوان «الرمز الأسطورى في شعر بدر شاكر السياب» . وفيه يقول المؤلف : «تناول السياب في شعره رموزاً من أساطير ، تعددت مصادرها ، وتنوعت أصولها ، وكثرت الإشارات إلى هذه الأساطير كثرة تلفت انتباه قارئه ، من جهة ، ونعمى عليه هدف ، وتعمد تتابع المعنى وترابطه - إن لم يكن ملماً بدلالة الأسطورة - من جهة أخرى» . ولذلك فقد كان للأسطورة نصيب كبير في شعره ، من المعوص في شعر السياب - بخاصة ، وفي شعر الحر بشكل عام ، نتيجة بعد المصادر الأسطورية عن أبهى القارئ ، ولا تنوع مدى الشعراء في استقاء رموزهم الأسطورية ، مما يجعل محاولة تتبع هذه الأساطير عملية على قدر كبير من الصعوبة ، نسب للمتنصدي لها - من غير المتخصصين - عتاً شديداً»<sup>(٨)</sup>

ولعل أول إشارة في شعر السياب تشي بالأساطير الإغريقية ، تلك التى ترد في قصيدة «أضية الراعى» ، التى يبدو فيها تأثير على محمود طه وجماعة أبوللو ، والتى يطلب السياب - فيها - من حييته أن تصح يدها الحبيبة في يده ، ليندبها بعيداً عن الدنيا والآثام :

بغى المرح أضية الرعاة على الرق الخضر  
لقباز روى أنغامه عن ربة الشعر

والشعر العربى القديم لا يتحدث إلا عن «شيطان الشاعر» ، أما «ربة الشعر» للهمة هـ هـ هى نفسها التى ألفت على محمود طه أن يبدأ ديوانه «أرواح وأشباح» بقصيدة «المراح» قائلاً في مستهلها

إلى لثة الزمن الغابر صحت ربة الشعر بالشاعر  
وألفت على عالم لم يكن غريباً على نفسها الدابر  
هو البعث فاستمعوا وقرأوا حديث السماء عن الشاعر

وربة الشعر التى يستلهمها على محمود طه والسياب ، هى التى كان قد استلهمها شاعر آخر ، منذ ما يزيد على ثمان وعشرين قرناً من الزمان ، ومعنى شاعر الخلود ، ومشد الملاحم هوميروس ، الذى استل «الإنياذة» بقوله :

«غنى ليها الربة غضبة أخيلايوس بن بليوس الماهرة»

وجاء في آيات هذه القصيدة المفقودة - وفيها قرة عمل  
عون «إلى الدرع - ما يلي :

واد من النار داج لا ألم به  
شيخ المرة يستوحيه غفرا  
ولا تحطى به (داني) بابه بصر  
خاص المحرم دما يغلى ونبراتا

رباه لو أن في طول انتظار غد  
حدوى لما أسمعك الريح شكواتا

أوكنت تستوقف الموتى وقد ركبوا

حياد عزريل من دار إلى دار

وفي هذه الأيات يشير الشاعر إلى رسالة الغفران لأبي العلاء  
المعري ، ثم إلى انكوميديا الآلهية ، والرحلة إلى الجحيم عند  
دانتي ، ثم يتحدث عن الموتى في العالم الآخر ، فيذكر ركبهم  
«جند عزريل» . وكل هذا يشير إلى أن السياب يمكنه أن يكتسب  
اعتمادا على الأسطورة الإغريقية - كما سيحدث في قاعه  
للاحق - ولا وجده يتحدث عن هاديس - أو بروسيفوني  
وكبير بروس ، وعن سير ستيكس ، وعن «المعداوى» «خارون»  
وقربه ، الذي يستقل به الموتى ليعبر بهم النهر إلى «أحيرون» إلى  
هلم الأرواح والأشباح وليس في هذه الأيات ما يشي برحلة  
أوديسيوس إلى العالم الآخر في الكتاب الحادي عشر من  
«الأوديسيا» لميريوس ، ولا برحلة أيباس إلى هناك في الكتاب  
السادس من «الإلياذة» للشاعر اللاتيني فرجيليوس . صموة  
انقول أن مكونات ديا الآخرة في آيات السياب المقطعة آتيا ،  
بست إغريقية المصدر على أية حال ، في هذه الأيات اهتمام  
ظاهر بدار . وفي القصيدة نفسها يقول السياب أيضا :

يا سيد النار هادي مارو قدحت عباها نارا وقد أفضى بما رجا  
يا سيد القوة الحمراء من مقر  
لأرلت رب الخطايا والحقى حقا  
أهويت يوما من الأيام أصفله  
بالربع من أطلس العاني - ولا عجا

ومن نرى في هذه الأيات إرهابات الخرائق الشعرية التي  
سبغها السياب وعبد الوهاب اليباني<sup>(١)</sup> وغيرهما فيما بعد ، ونرى  
الحديث عن بروميثيوس سارق النار ، وصانع الحضارات ، وملهم  
لأشعار . وملت النظر هنا - فقط - إلى عبارات «سيد النار» ،  
و«سيد القوة الحمراء» و«رب الخطايا» ، و«مارد» ،  
و«أطلس» . الخ . فكلها ألقاط تقرنا كثيرا من بروميثيوس .

الذي ستظهر أسطوره بوصوح في القصائد المتأخرة للسياب  
وزملائه من أقطاب الشعر العربي المعاصر .

وفي القصيدة المطولة نفسها ، التي نتحدث عنها - «الروح  
والحمد» - يقول السياب عن ثورة الصين الشعبية :

اليوم قد هب شعب الصين من أسر  
فالليل بنجاب والأغلال تراج  
في لغرها غنوة حمراء ينقلها  
من لفر هومير للأسماع فلاح  
هبت وفي يدها الكأس التي صرعت  
سقراط يسقى بها الطاغين كداح

ومن الواضح أن السياب يصر على أن يربط بين الصين وثورتها  
الحمراء من جهة ، وبلاد اليونان مهبط الديمقراطية من جهة  
أخرى . وهو حريص على أن يزين قصيدته بأسماء مثل هومير  
(هوميروس) وسقراط وأفلاطون ، ويذكرنا بأدبنا الفاضل التي  
حاول الأخير أن يرسمها في مؤلفاته الفلسفية . المهم أن السياب -  
فيما يبدو من هذه القصيدة - قد قرر المضي قدما في اتجاهه اليوناني  
نحلي ثابتة لا تعرف التردد .

ومن المفارقات أن السياب يكتب في عام ١٩٤٨ قصيدة  
«ديوان أساطير» ، بعنوان «قصة حب في اليونان الوثنية» .  
وعندما نقرأ القصيدة لا نصادف فيها شيئا من الأساطير المعلن عنها  
سلفا في العنوان . وقد كتب السياب أسهل عنوان القصيدة قائلا .  
«وقف اختلافها في المذهب حائلا بينها وبين السعادة» ، فإن هو  
أن يلع الأوثان» . ونقرأ في القصيدة :

ظفر يسمع الأنبياء  
لما قهقهت ظلمة الحاوية  
بأسطورة بالية  
نجر القرون  
مركبة من لظى في جحون  
لظى كالحنون

ولعل الإشارة الوحيدة للأساطير الإغريقية هي «كائمة في عذرة»  
«مركبة من لظى» - فهي تعني - هنا - مركبة الشمس التي يمتطها  
إله الشمس الإغريقي هيليوس مع مطع النهار ، ويصعد به إلى  
السماء . ثم يهبط إلى المغرب - حيث يبحر في قارب ذهبي عبر  
المحيط (الأطلنسي) ، ليعود مرة أخرى في اليوم التالي مع مطلع  
النهار وشروق الشمس .

وللسياب قصيدة بعنوان «رؤيا» في عام ١٩٥٦ مشهورة  
صم ديوان «أنشودة المطر» يقول فيها :

حطت الرؤيا على عيني صفرا من غيب .

إنها تنضم، تحت السواد  
تقطع الأعصاب ..

أهو بعث، أهو موت، أهي فار تم رماد؟  
أيها الصقر الإلهي الغريب  
أيها المنقذ من أولب في صمت المساء  
رافعا روحى لأطباق السماء  
رافعا روحى - غنيميداً جرحاً  
صالياً هيئاً - تموزاً، مسيحاً

تموز هدا، أنيس  
هدا، وهذا الريح

وكما هو واضح . فإن هذه الأبيات تصم أكثر من اسم  
أسطوري . وأول ما يلفت النظر هو ذلك الصقر الناري . الصقر  
الإلهي الغريب الذي يبط من فوق جبل الألبينوس - أي السماء  
الآلهة - لكي يرفع الشاعر . فن المعروف أن زيوس رب الآلهة  
عد الإغريق الوثنيين قد أعجب بجمال الفتى جانيميديس ورشاقته  
(عبيد السحاب) أحد أمراء طروادة ، فاحتطفه ليكون شقيقه  
فوق الألبينوس . وعوض أباه بأن أعدها سلاحة عجيبة تذكروا من  
الحرب ، أو في رواية أسطورية أخرى بأن تكون له حبات أعصاب  
ذهبية . ونقول بعض الأساطير إنه خطف جانيميديس بواسطة  
عاصفة هوائية . ولكن الأسطورة الأكثر شيوعاً هي الواردة في  
قصيدة السياب ، والتي يتم الخطف فيها بواسطة السر<sup>(1)</sup> . ويقال  
إن زيوس نفسه تكرر في هيئة سر ليخطف جانيميديس ، كما تكرر  
من قبل في صورة نور ليخطف يوروبا العنقاء الجميلة بنت ملك  
مدينة صور الفينيقية<sup>(2)</sup> ، عندما كانت تلهو مع صاحبها على  
ساحل البحر المتوسط . والتحذير بالذكر أن هذا السر قد تحول فيما  
بعد - في الأساطير المتأخرة - إلى نجم . يحمل اسم «ميرج»  
المعرب ، وأن جانيميديس نفسه قد أصبح «روح الدلو»  
(Aquarius) بصفة اللاتينية تعني «الساق» أو «ساكب الماء» .

ويكن صقر السياب من قب ، وصير روح الشاعر المعركة  
إلى ضيق السحاب ، مما يذكرنا بمجموعة من عملات اكتشفت في  
مدينة طرسوس الفينيقية ، سكت عليها صورة عذرة هربية الشكل ،  
تصور تنقوس حرق الآلهة منفرت (حرق عد الإغريق) وطيرانه  
هو سحاب في شكل سر من فوق قمة هذه العذرة الهرمية . وبدعم  
تفسير هذا النظر بوصف المؤرخ هيروديانوس (القرن الثالث  
ميلادي) لظنوس تأله أباطرة الرومان الوثنية التي تأثرت دون  
شك بهذه الظنوس الشرقية ، فكانت تصم مسحا مصوعاً من  
الشمع لإنسان متكئ على أريكته يمثل الإمبراطور . ثم يوضع  
الشمع داخل إطار حشبي هرمي الشكل فوق العذرة ، ثم يظن

سراج سر من فوق الحفرة ، وهو السر الذي يحمل روح  
الإمبراطور إلى السماء في اعتقاد الوثنيين<sup>(3)</sup>

وتصم قصده السياب - أيضاً - قصة المسح عليه سلام  
وصله - في عبدة المسحيين - وكذا أساطير نور وأنيس  
الشرفة - التي ترمز إلى البعث وربيع . وهو بحث يدعو إلى  
التعاضد الحضاري بين مختلف الشعوب والأجناس ، يدعاهم  
عزوا جميعاً بأساطير متشابهة ومتقاربة . إن يمكن وحدة متفقة  
هنا وهناك . ولعل أكثر حشد من أساطير شرق والغرب هو الذي  
تجده في قصيدة «مراثي الآلهة» المنشورة في ديوان «أنشودة  
المطر» . حيث يقول السياب :

الأكم دفعا من إله وكم هوى  
إله وأصحي ثالث وهو ربيع  
وما كان معوداً سوى ما عافه  
ونرجوه أو ما عجلته الضلع  
تموز مثل اللات والرعد عارمي  
بغير الذي تعلو عليه الأضلع  
وكم إله الحمر التهامي معشر  
لما ليس يحيا دونه الناس راكم  
فلما شكا بعد الأثافي قدرها  
وضعت على الشنق الحق المراضع  
تري «فحم» إذ يلقاه راجعا  
«وهولاد» من ظلمح عبيه مراع  
ويا عهد كنا كابين حلاح : واحدا  
مع الله إن ضاع الوري فهو ضائع  
أكل الرجال الخوف أن يملأوا به  
خواء الحشا هذا الإله المضارع  
فعاد الفقير الروح من ليس كاسيا  
به ظاهراً منا فعل التنزع

وفي حاشية على البيت السادس من هذا المقتطف يقول  
السياب : «حدثت من الفحم والهللاد» شخصين (أخين من  
الأرمن) الخلد أنوع ريوس الخلد - ذهب - وعامته كاستي  
علم . ومعهما من الصرف

وفي أبيات هذه القصيدة جمع سباب - في حديثه -  
الأديان الوثنية واليهودية في صورة أقرب من قبله لأدب  
مبا إلى الروح الشعبية وتحتاج هذه الأبيات إلى تفسير دقيق .  
وكثير من الشرح والتعقيب . قبل أن نشهد مد بره  
السباب في النهاية . فهو في البيت الأولين يشرح مر شوب لأدب  
افوئية ثلاثة أسباب رئيسية . هي الخوف ورجاء وحسب  
الخيال . وهي أسباب يفتلها عيه الأساطير ودرسها في  
الأديان . وإن لم تكن الأسباب الوحيدة في تفسير مد عده

الشاعر محو جميع أساطير الإغريق ، وحفظها بأساطير الآشوريين  
وحاء في هذه القصيدة :

ليو سربروس في الدروب  
في بابل الخربة المهمة  
وعلا الفضاء زمزمة  
بحرق الصغار بالنيوب ، يقضم العظام  
ويشرب القلوب  
عباءة بركان في الظلام  
وشدة الرهيب موجتان من مدى  
نحبي الردى  
أشداقه الرهبة الثلاثة اخراق  
بؤخ في العراق -  
ليو سربروس في الدروب  
وينش التراب عن إلهنا الدفين  
تموزنا الطعين

وسربروس (كيريروس) هو في الأساطير الإغريقية حارس  
العالم السفلى ، وهو كلب له ثلاثة رؤوس (أو خمسون) فافرة  
الأفواه على الدوام ، تنفث منها زخاما من أحشائه ، وينهى جسمه  
بذيل قتي ، أما شعر رأسه وظهره فتعابير تسمى وتتلوى . وفي  
قصيدة السياب يعزى كيريروس - حارس العالم السفلى  
الإغريق - في مدينة بابل الآشورية ، ويعيش فيها مسادا . إنه  
الموت الذى يقضى على الحياة الخفية في المدينة . وبكده - في  
الوقت نفسه - يش التراب عن الإله الشرقى الدفين تموز ، ثم  
تقبل إلهة الجبال والرياح والحصب وابتعت عشتار (إيريس  
الفرعونية) ونجم أشلاء تموز (زيريس) برعم مصددة  
كيريروس الوحشية . ويسيل منها الدم الذى منه متحصب  
الحبوب وتنت من جديد براعم الزهور . ومن رحم يتر بالدماء  
يولد الصياد . وهكذا يأتي العث بعد الموت ، وبعد دفع النش  
والصحبة من أجده .

وفي قصيدة «أم العروم» المقبرة التى أصبحت جرما من  
المدينة . - وقد نشرت عام ١٩٦١ ، يقول السياب :

يقول وبقى السكران ... «دعها تأكل الموت»  
مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسفينا  
شرايا من حدائق برسفون نعلنا حتى  
تلور جياجم الأموات من سكر مشى فيها  
مدينتنا مارطا رضى ودروها فار  
طا من لحمنا للعروك عجز فهو يكفها

وفي هذه الأبيات يتلجل الموت مع الحياة تداحلا تأما ،  
فالمدينة - أى الطليعة - تأكل الموتى لتعدي الأحياء وهؤلاء

بحشونه ، مثل الأعاصير والبراكين والأوبئة وما إلى ذلك ، فجعلوا  
لها قوى إلهية تكن فيها وتحركها ، ومن ثم يمكن استرضاؤها  
بالصلاة والقرابين والدور . وعبدوا كذلك ما يرجون معه ،  
كاشمس والقمر ، ثم تحيلوا مخلوقات شبه إلهية أخرى كثيرة . ثم  
يشرع السياب في تطبيق هذه النظرية على سائر الأديان الوثنية  
فيمارح ويرأوح بين أساطير العرب في الجاهلية وأساطير بابل  
والإغريق وغيرهم ، ثم يصل إلى القول بأن العصر الحديث لا يخلو  
من أساطير وآله وثنية ، فالذهب يتربع على العرش وكأنه زيوس  
جديد ، ويقف حوله في خشوع إلهان آحران هما - «الصحم»  
و«المولاد» ! فالسياب يريد أنقول - إدد - إن أهل عصرة عما  
يفعلونه من تقديس للهادة والآلة ، ليسوا أفضل من أصحاب  
الديانات الوثنية الذين عبدوا تموز والمالات وزيوس وغيرها

وفي ديوان «أنشودة المطر» قصيدة للسياب تحمل عنوان  
«رسالة من مقبرة» ، إلى المهاجرين العراقيين ، ومنها نقتطف  
الآيات التالية .

وعند باني يصرخ المهربون  
«رغم هو المرقى إلى الخجلة !  
والصخرة ياسيزيف» ما أقله  
سيريف إن الصخرة الآخرون»

سيزيف أتى عنه عبء الدهور  
واستقبل الشمس على الأطلس  
آه لوهران التي لا تور .

والخجلة هي الجبل الذى حمل المسيح صليبه إلى قته ،  
وسيزيف (سيففوس) في الأساطير الإغريقية ملك كورنث  
الأسطوري ، اشتهر بأنه أكثر البشر دهاء ، وبلغ من مكره أنه  
عندما جاءه الموت (محمدا) صارعه ثم قيده بالخجلة في  
الأصعد ، ثم ترتب عليه عدم موت أى مخلوق لفترة من  
الزمن ، إلى أن جاء آريس إله الحرب وحرر رب الموت . ثم  
ألقى سيسيفوس سر الإله زيوس ، وحده هاديس إله العالم  
السفلى نفسه ، فعوقب سيسيفوس في الجحيم بعذاب أبدي ،  
هو أن يرفع صخرة إلى أعلى الجبل ، وعندما تصل الصخرة إلى  
لقمة تندحرج ثانية إلى أسفل السطح . وهكذا يظل سيسيفوس  
صاعدا هابطا ، بعثه الصخرى أبد الدهر . ويصور السياب  
حياته في الجحيم ، حيث يقف المهربون يباه بصرخون . وفي  
الآيات التالية التى أقطعاها يربط الشاعر بين سيسيفوس  
والمسيح عليه السلام ، وكذا مقولة فيلسوف الوجودية جان بول  
سارتر «الجحيم هم الآخرون» ! وفي النهاية بحث سيسيفوس أن  
يلقى الصخرة ، ويحرض وهران على الثورة ضد الآخرين وتحطيم  
صحرة المستعمرين .

وفي الديوان نفسه يعون السياب إحدى القصائد بالعنوان  
التالى «سربروس في بابل» . والعنوان وحده كميل بإظهار اتجاه

روحها هاديس . ومن الواضح أنها أسطورة ترمز إلى بدر النور  
تحت الأرض ، ثم بزوعها بعد ذلك ، في هيئة براعم البساتين  
والشجيرات والعلال والزهور . وهكذا استدعت أم بيرسيوني  
بحق ما لحب شيئا من أجل أنها المختطفة . أما الأم في آيات  
السياب - أي الأمة العربية - فلم تفعل شيئا من أجل فلسطين  
المغتصبة !! هذا ما يقوله السياب عن طريق الرمز الأسطوري  
الإغريق .

وفي قصيدة تحمل عنوان « مرثية جيكور » ، وهي قرية لشاعر  
بحرب البصرة ، يقول السياب :

أما قامت الحضارات في الأرض كعتقاء من رماد النحود ؟  
لا ولم يحتم الزجاج على كل هرقل من العقار الأكيد  
بحلق الموت كلما هم بالناس ويحتاج كاسرات الأسود

وفي هذه الآيات إشارة إلى أساطير النحود وإلى هرقل قاهر  
الموت . والخبر بالذكر أنه في هذه القصيدة يعنى « الخورس »  
أعنيين عراقيين شعبيين . ويستخدم الشاعر كلمة « خورس »  
هذه بدلا من « كورس » أو حتى « جوقه » . والكلمة التي قصدها  
هي بالفعل الأقرب صوتيا للفظة الإغريقية الأصلية « خوروس » .  
على أية حال يعنى السياب يقول :

لا عليك السلام يا عصر « تعبد »  
ابن عيسى ، وكنت بين المهود  
هاهو الآن فحمة تنخر الدبدان  
فيها فتنافس من جديد  
ذلك الكائن الخرافي في جيكور  
« هومر » شعبه المكشود  
جالس القرفصاء في شمس  
آذار وعيناه في بلاط الرشيد  
بمضغ التبغ والتواريخ والأحلام  
بسالسلى والخيال الوثيد  
ما تزال « البسوس » محمولة الخيل  
لديه ، وما خبا عن « بريد »

وفي هذه الآيات يتجلى السياب نفسه هوميرس العرب الذي  
يعيش في نصب . ويكاد مرارة الواقع الأليم ، وبكسر هرب من  
واقعه يحال ، فيردد الأساطير ويلوك سير الأبطال والملوك في أروقة  
بلاط الرشيد .

بشريون وحيث زهور بيرسيوني - إلهة عالم الموتى عند الإغريق -  
فيسكرتون وتدور معهم جحاجم الأموات . وسنرجى الحديث عن  
بيرسيوني إلى حين نقرأ ما جاء في قصيدة « الأم والطفلة الضائعة »  
المنشورة في العام نفسه :

قوى لا تغرق ، بأشمس ، ما يأتي مع الليل  
سرى الموتى ، فمن ذا يرجع الغائب للأهل

شعاعك مثل خيط اللابريث ، يشده الحب  
إلى قلب أبني من باب دارى ، من جراحاتى  
وأهدى

وباصباح قلبى .... يا عزائى في الملمات  
كنى روحي ، ابني ، عودى إلى فهاهو الزاد  
وهذا الماء . جوعى ؟ هالك من لحمي  
طعما . آه !! عطشى أنت يا أمي ؟  
فمن من دمي ماء وعودى ... كلهم عادوا  
كأدبك بيرسون تحفظها قصة الوحش  
وكانت أنها الولي أقل فنى وأوهاما  
من الأم التي لم تدرك أين مضيت ؟  
في نعيش ؟  
على جبل ؟ بكيت ؟ ضحككت ؟ هب الوحش ثم  
ها ؟

نحن في هذه الآيات أمام أم - قد تكون رمزا للأمة  
لعربية - فقدت ابنها ( فلسطين ) ، فنقول إن الحب الأمومي  
سيكون هنا مثل الحيط الذي قاد البطل الأثيني ثيسوس عبر  
ردهات قصور اليب ( اللابريث ) وممراته في مدينة كوسوس  
الكرينية ؟ إذ تقول الأسطورة إن هذا البطل قتل الوحش  
( ميوتوروس ) . داخل هذه القصور الصحمة ، ليخلص بني  
جده من العتاك والفتيات الذين كان يلتهم هذا الوحش  
سويا . ولم يستطع ثيسوس الخروج من هذه القصور إلا بمساعدة  
بث تلك أريادنى التي وقعت في حبه ، إذ أمدته بحيط يرشده إلى  
طريق الخروج وهرب . ثم تعود هذه الأم - في قصيدة الباب -  
لتي فقدت طفلها ، حشبه نفسها بالآلهة الإغريقية ديمتر التي  
فقدت ابنها بيرسيوني . وهي ابنها من زيوس ، وكانت هاء  
حسنة كل الخيال . حتى إن هاديس إله العالم السفلى احتفظها  
وهي تقطف الزهور وجعلها زوجته ومليكة بين الموتى . وبكت  
ديمتر صياح انشاء وسعت سعا حثيثا لكي تسترجعها من قبضة  
هاديس دون جدوى . ورق قلب زيوس لحزبا وآلامها ، فحكم  
أن يعصى بيرسيوني ستة ( أو ثمانية ) أشهر فوق الأرض مع أمها  
ديمتر . وترحل بعد ذلك إلى العالم السفلى لتقضى بقية العام مع



وفي قصيدة «المومس العمياء» يدور أنشودة المطر يقول  
السياب

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة  
والعابرون إلى القرارة مثل أغنية حزينة  
وتتفتح كأزهار الدفلى مصابيح الطريق،  
كعبون مبدوراء، تنحجر كل قلب بالضيق،  
وكانها ندر تشر أهل بابل بالحرق  
من هؤلاء العابرون  
أحمد أوديب الضمير ووارثه المصورون  
«جوكست» أرملة كأمس وباب طية «مايزال  
يلقى» أبو الهول الرهيب عليه من رعب ظلال  
والموت يهت في سؤال  
باق كما كان السؤال ومات معناه القديم  
من طول ما اهترأ الخواب على الشقاء  
وما الخواب؟  
«أنا» قال بعض العابرين

يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى  
أما ظل يحلم منذ كان به ويزرع في الصحارى  
زيد الشواطي والمخار  
مترقبا ميلاد «أفروديت» ليل أو «هزارام»  
ادل شيطان المدينة

هي لن تموت،  
سيفل غاصبها بطاردها وتلفظها البيوت  
ستظل - ما دامت سهام التبر تصفر في أفراء -  
تعدو وضعها أبولو من جديد كالفناء  
وتظل تهمس إذ تكاد بداء أن تتلفعاها  
«أنتى أغشى» بيد أنك لا تصبغ إلى البناء  
لو كنت من عرق الخبيث ترشها ومن الدماء  
وتحبها امرأة بحق لا متاعا للشراء  
كللت بها بالفحار وبالطلولات الحباها !

ومن هذه القصيدة نطل على الأسماء الأصغر الإغريقية  
دانية مبدورا (= ميدوسا) . أوديب . جوكست (   
بوكاسي) . أفروديت (= أفروديتي) . أبولو (= أبولو أو  
أبولون) أما ميدوسا فهي حورية من الحورجوات الثلاث  
اللاتي تحدث عن هسيودوس . فقوله إيس دواب وجود  
مرعة، وعبوس متفدة، وحصلات شعر ثعابية . ويستطعن أن  
ينسجن في شخص أو أي شيء حمرًا محرد انظر إليه . وكانت  
ميدوس وحده من بين ذات طبيعة بشرية فانية ، وقد أحبا  
بوسيدون إله البحر وقتلها بترسيوس . ولقد استدعى السياب

ميدوسا الإغريقية إلى بابل وجعلها - ناخقد ولصبة - تحجر  
الأحياء والأشياء ، وتندثر أهل بابل بالحريق ، وبكته بدير  
كائنشور ، لأن هذا الحريق والموت سيتلوها العث والحيدة من  
حديث .

ويطيل السياب وقته على أسوار مدينة طية الإغريقية .  
حيث وقف الوحش الأسطوري أبو الهول ملقى على العابرين من  
أهل المدينة سؤاله المألوف عن الحيوان الذي يمشى في الصباح على  
أربع . وفي الظهيرة على اثنتين . وفي المساء على ثلاث . ومن  
يعمر عن الإجابة يلتمه أبو الهول الذي كاد يهوى أهل المدينة . إذ  
أن جاء أوديب وحل اللغز وقال : «أنا» أي الإنسان الذي في  
صفوته يمشي على أربع . وفي من أشبه يسير عن قدميه فقط، إلى  
أن نداهم الشبحوحة . فيستعين عنها وعن أسير بقده ثلثة هي  
العصا أو هراوة . وانحدر أبو الهول، ويصب وديب منقذ منكاً عن  
عرش طية، وتزوج أرملة الملك الراحل . وبعد أن أحب رديب من  
الملكة البين والبنات، اكتشف أن الرجل المسن الذي قتله في  
الطريق من دلي إلى طية كان أباه الملك لابوس . وأن ملكة حي  
أحب منها ولدين وتبين - هي جوكست (بوكاسي) مه . التي  
إن نسمع بذلك حتى تتحرق . ما هو فينفا عيبه ويبقى نفسه من  
أندية . ويعيش بقية العمر صريرا شربدا . ويرى السياب أن  
سؤال أبي الهول لا يرل نافي ومضروح . وأن حوب تقديم لم يعد  
صالحاً، لأنه صار مبدلاً نكثرة تكراره وفقدانه المعنى الأصلي  
وانكساره . ولا يصح أن يصف من المعيا ما يصفه من «عداري» .  
أي لابد من حل عصري حديث

والخواب الحديد الذي يريده السياب عن سؤال القديم هو  
البعث . أو عبارة أخرى هو ميلاد أفروديتي (عشتار) ربه حمل  
والحب والناسل التي ولدت من ربه . «بحر في مافوس جريره  
قبرص (أو قرب جزيرة كينبرا)

ومدينة «سياب في «نقرة الأخيرة من الأبيات المتتصلة هي  
مثل «داهي» بت إله البحر لا دون أو بيبوس كما يرد عند  
أوفيدوس<sup>(١٤)</sup>، أو هي - أي داهي - بت أميكلامس بنت مدينة  
أميكلاي بشبه جزيرة البلوبونيسوس (المورة) كما يرد عند كتاب  
آخرين . انتهى أنه وقع في حبها اثنان . أوفيا الإله بوليدوس .  
وهو رب الحب والموسيقى، ورامى نفوس والنوبات، ومعهده الرئيسي  
في دلي . والثاني من البشر لفس، ويدعى ليوكيبوس، تكبر في هسة  
أمراد . لذلك ما يعنى من حبيته . ما كشف سرده، واقتضح أمره  
وعلى على يد غرائس البحر . وصل بوليدوس بصادق معشوقه داهي حتى  
استنجدت بإلهه السماء فحولت إلى شجرة «دار» (وسلي نايبونية  
«داهي» Daphne) . وهي شجرة أصبحت مقدسة عند الإله  
أبوللو . كما تصنع من أعصافها وأوراقها لأكابيل التي تنوح  
هائمات انتصريين في المسابقات الرياضية، والمناظرين «الحوائث» في  
مختلف الألعاب . وهذا ما يشير إليه «سياب في بيت الأخير  
«كللت فيها بالفحار وبالطلولات الحباها»

وذا كانت لنا ملاحظة على قصيدة «الموس العمياء» فهي لا تبدو أننا كنا نفصل التركيز على رمز أسطوري واحد - وليكن أوديب مثلاً - ومعالجة هذا الرمز من جميع جوانبه وزواياه، واستبعاد كافة معانيه وتعميق معانيه والربط بينها وبين الواقع لمعيش، بل بل تكديس رموز كثيرة وأساطير متفرقة، يبدو وجودها جنباً لجنباً أو متعصفاً، مما يبدد طاقة الشاعر ويشتت انتباه القارئ. ومع ذلك من الواضح أن السياب قد أجهد نفسه في دراسة الأساطير الإغريقية ومحاولة استيعابها في هذه القصيدة.

وفي عام ١٩٦٢ نظم السياب قصيدة «الشاعر الرحيم» إلى شارل بودلير، يقول فيها:

كأن عرا غاسلا لسبوس بالأجاح  
نشره روحك من صدق إلى القراز  
كأن سافو أورثك من العروق ناز  
وأنت لا نهم غير حلمك الأبد  
كمن يهم طيفه المظلم من زجاج  
حرقه نرسيس وتنتوس والتماز

في هذه الأبيات الستة يربط السياب بين بودلير، صاحب ديوان «أزهار الشر» المنشور عام ١٨٥٧، من جهة، وبين سافو وسبوس، ونرسيس وتانتالوس من جهة أخرى. وسافو هي شاعرة غريقية غالية عاشت في موبيليا (أو أريستون)، بحيرة سبوس، وأردهر نشاطها الشعري حول عام ٩٠٠ ق.م. وجمعت من حولها بعض الفتيات في شكل ناد ثقافي، ربما من أجل تعليمهن الموسيقى والشعر، وربما تعبداً لأفروديتي ربة الحب والجمال. ويحكى أن سافو وقعت في حب رجل يدعى فافون صدها، فدفعها بذلك إلى أن تلقى بنفسها إلى البحر من فوق صخرة عالية. وأهم غرض نقلت فيه أشعارها هو الحب، الذي كانت تعبر عنه ببساطة تلقائية وعفوية طبيعية أحياناً، وتعبيرات نارية متقدة أحياناً أخرى. ويبدو أنها - بوصفها مدرسة - قد اتفقت بأن أحسن وسيلة للتعليم هي الحب. وهذا ما سيجد سقراط إحياءه فيما بعد. ولكن في حين أنه أصر على الجانب الروحي للحب، فإن سافو - على ما يبدو - قد دعت إلى ما وراء ذلك في علاقتها مع تلميذاتها، بل إن بودلير يسميها «الشاعرة العاشقة».

ونرسيس (ناركيوس) في الأساطير هو الشاب الجميل الذي هامت به هرائس البحر، ففصل عن الأرض واشغل حين بالصيد في الغابات، حتى رأى خياله في غدير رائق عشق خياله وهام بنفسه، وظل يعمق في صورته على صفحة الماء حتى قارقه الحياة، ومث مكانه رهرة المرجس، وصار رمزاً للرجسية وحب الذات الذي لا يتعطف له ظمأً. وهذا ما يرمز إليه اسم تانتالوس أيضاً. والأخير هو ملك فرجيا وابن زيوس ووالد يوليوس. ذبح تانتالوس ابنه

ليقلعه طعاماً للآلهة، بهدف حناعهم أو اختبار قدرهم على تمييز بين لحم البشر ولحم الحيوان. فأكلت ديتير حراً من الكنف، ولم تتغل هذه الخدعة الخبيثة على بقية الآلهة. وحكم عن تانتالوس في العالم الآخر بعذاب أبدي، وهو أن يكون «الماكِل والمشرب قرب» ولا يتمكن من أن ينال شيئاً. فعلى أنه الجوع والعطش والخمران على الدوام أيد الدهر

المهم أن هذه الشخصيات جميعاً من بودلير وسافو إلى أساطير تانتالوس ونرسيس ترمز إلى الجوع الذي لا يشبع، والعجز عن تحقيق الرغبات، والعذاب الأبدي، وهي حالة أقرب ما تكون إلى الحالة النفسية للسياب ذاته في الفترة الأخيرة من حياته. حيث عانى الأمرين من المرض والعجز والشعور «بصع» و«بأس» وفي قصيدة «ربيع الجزائر» المنشورة عام ١٩٦٢ يتحدث السياب عن الحرب الجزائرية يقول:

ولما استرحنا بكيتا الرفاق  
هماس لأنييس عبر القرون  
وها أنت تجمع فبك العيون  
وتبكين قتلاك

وهو هنا ينهي ثوار الجزائر عن أن يكونوا قتلاهم من العدائين أثناء حرب التحرير، ويحثهم على أن يفعلوا ذلك بعد تحقيق النصر، كما كان يفعل النطل الطروادي أييس (أينيس)، بطل ملحمة «الإلياذة» للشاعر اللاتيني هرجيبوس، الذي حمل ناه من بين الأنقاض بعد أن حرق طروادة. وعلى كتفه رحل به عبر البحر إلى إيطاليا. وبعد صراعات عيفة أسس أحفاده مدينة روما. والجدير بالذكر أن أينيس عد هرجيبوس يحمل كثيراً من ملامح أوديسيوس بطل ملحمة «الأوديسيا» لهوميروس.

ولمّا النطل الأخير علاقة خاصة بالسياب، الذي يقول في قصيدة «المعد العريق»، المنشورة عام ١٩٦٢

إذن ما عاد من سفر إلى أهله عوليس  
إذن فشراره الخفياقي يزرع فائر الأمواج  
بما حسب الشهور وعد حتى هذه البلوس  
فيا عوليس.. شاب فتاك، مبسم زوجك الراح  
غدا حطبا، فقم تعود  
تغري نحو أهلك أنصاع الأمواج  
هلم فاء شبي في انتظارك بحير. الأنفاس

هلم فبعد ما لمح الخوس الكوكب  
الوواج تبسط نحوه الأبدى ولا ملأت حواء  
وصبحه الآيات والسود  
هلم لنا يزال زيوس بصبح فة الجبل

غمرته ويرسل ألف نصر تزيين أحداقها الشر  
لتحطف من يدور الخمر يحمل أكوس  
الصهيء والعسل  
هلم نزور آلهة البحيرة ثم نرفعها  
لتسكن لمة الخيل

بعد هرت سيب حادثه عرق معبد بحيرة شبي في الملايو ،  
فتمركت شاعريته الأسطورية ، ولم يجد سوى عوليس (=  
أوديسيوس) يناحيه ، لأنه البحار الماهر الذي أضي عشرين عاما  
من عمره بعيدا عن وطنه . عندما ذهب مع أبطال الإغريق  
الأخرين لتدمير طروادة ، فاستمر الحصار من حولها عشر  
سنوات ، وقطع رحلة العودة إلى وطنه إيثاكي في عشر سنوات  
أخرى من المتاهات والصياع في البحار . وطوال هذه المدة كان ابنه  
ثلهماخوس وزوجته سيلوني يتظرانه ومن القصر والبأس اللذين  
يصدر عنها اسباب يقول إن كل هذه المتاعب التي تكبدها  
أوديسيوس كانت عبثا بلا جدوى ، بل بلا صب وجيه ، لأن  
حرب طروادة كلها قامت من جراء عبور امرأة ، هي هيليني  
العبود والأثني الخئون التي تركت زوجها الملك ميبلاوس وراحت

مع عشيقها باريس الأمير الطروادي إلى حيث قادتها العاطفة  
والشهوة . وبسب هذه المرأة قامت الحروب الطروادية واستمرت  
عشر سنين ، وراح ضحيتها آلاف الفتي من الطرواديين  
والإغريق . وهكذا يردد السباب المعنى نفسه الذي طاء تردد في  
نصوص الأدب الإغريقي المتأخر ، وكذا الأدب اللاتيني ، حتى  
أصبحت هيليني أنجمل نساء العالم رمزا للحرب المدمرة التي تقوم  
لأسباب واهية أو تافهة ، ولا سيما جهال امرأة لعوب . ويناحي  
السياب أوديسيوس أن يهب لنجدة المعبد العريق في بحيرة شبي  
بالملايو ، لأن الخوس - كما يقول السباب - لم يعرفوا بعد التعبد  
لششمس ، وما نزلت الرسالة المهدية العراء على الرسول صل الله  
عليه وسلم في عار حراء . بل زيوس هو الذي لا يزال يتربع على  
عرش الأونيمبوس ، ولا يزال يحطف من يدور له الخمر (مثل  
جانيميدس) . والسباب لا يقول ذلك إلا لكي بحث ادس من  
جميع الملل والأديان وفيهم المسلمون - أهل التسامح - لكي يهبوا  
لجنة المعبد الوثني العريق :

هلم نزور آلهة البحيرة  
ثم نرفعها لتسكن لمة الخيل .

## الهوامش :

- (٨) حل جيد للمطل البطل : الرمز الأسطوري في شعر بلير شاكر السباب ، شركة  
الريادة للنشر والتوزيع بالكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٥٤ ومايب
- (٩) قارن المقابيل للنشر إليها في الخاشية رقم ١
- (١٠) راجع فرجيليوس : الإبيادة ، الكتاب الخامس ، بيت ٢٥٥
- (١١) راجع فرجيليوس ، التماسحات ، الكتاب الخامس ، بيت ١٥٥ ومايب
- (١٢) Ahmed Ezzam. The Problem of Heracles, Apotheosis in the (Trachiniae) of Sophocles and in (Hercules Oetaeus) of Seneca. A Comparative Study of the Tragic and Socratic Meaning of the Myth. A Thesis for the Ph. D Degree, Athens 1974 pp. 52 ff
- (١٣) أوديسيوس التماسحات ، الكتاب الأول بيت ١٥٢

- (١) إحسان عباس : التماسحات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٧٨ ص ١٦٥
- (٢) أحمد كمال زكي : القصص الأسطورية في الشعر الحديث ، مجلة بصير للدراسات الأولى العدد ٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٩٥
- (٣) إحسان عباس : صعب الإشارة إليه ، ص ١٦٦
- (٤) ماهر شبيب فريد ، أثرت من إليوت في الأدب العربي الحديث ، مجلة بصير للدراسات الأولى العدد ٤ (يوليو ١٩٨١) ص ١٧٣ - ١٩٢ ولا سيما ص ١٨٨
- (٥) راجع مقدمة نجلي علوش لنبوولين بلير شاكر السباب
- (٦) محمد فزوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، طر القادري بصر ١٩٧٨ ص ٢٨٨ ومايب
- (٧) إحسان عباس . صعب الإشارة إليه ، ص ١٦٧ - ١٦٨

# نيويورك

## في ست قصائد

على تتلشن

ليست نيويورك مدينة عريقة أو ذات تاريخ طويل ، ولكنها مدينة كبيرة بكل المقاييس ، وفيها عدد من عجائب العمارة والفن ، مثل تمثال الحرية الذي يربص في الميناء منذ أهدته فرنسا للمدينة عام ١٨٨٦ ، وكأنه يحيى القادمين عن طريق البحر إلى تلك الدنيا التي كانت جديدة يومها ، وجسر بروكلين الذي أنهى بناؤه عام ١٨٨٣ ، ومن فوق أرففته تستطيع أن تشاهد الميناء وجزيرة مانهاتن الصخرى ، ومثل قرية جريتش ذات المباني القديمة التي تردد عليها كثيرون من مشاهير كتاب العالم وفنانيه ، وقوس واشنطن (تقليداً لقوس النصر في باريس) الذي يقع داخل القرية ، وما هي بقية في الحقيقة ، وإنما هي حي قديم ، مثل الحي اللاتيني وحيان الخليل ، يفتنيه وصحاليكه وسهراته ، فضلاً عن «الامباير ستيت» التي أقيمت عام ١٩٣١ بارتفاع ١٤٧٢ قدماً و١٠٢ من الأدوار وكانت أعلى بناية في العالم حتى تفوقت عليها عمارة «برج سبر» في شيكاغو في الستينيات . وفي المدينة أيضاً عدد آخر من المعالم التي تستوقف الزائرين ، مثل مقر الأمم المتحدة (١٨ فدانا) وميدان تيمز الذي يعد المركز المسرحي للمدينة ، ومركز روكفلر (قاعات ومكاتب وستوديوهات للتليفزيون) ، ومتنزه سنترال أو المشرع الرئيسي (٨٤٠ فدانا) ، ومركز ليكسكول للفنون الأدائية والدرامية ، ومتحف متروبوليتان (٤٠٠ ألف عمل فني من جميع الأمم والعصور) ، وجسر جورج واشنطن (طابقان و١٤ حارة للعبور) ، فضلاً عن حي هارلم (الريفي) ، والحي الصيني ، وحي المال والأعمال (وول ستريت) ، وعشرات من المتاحف والمسارح والمطارات والناطحات والمعالم الأخرى .

وحلق هذا الشعور للمصاد نوعاً مكرماً من الخوف والتعجب في آن واحد ، لا بالنسبة للقادمين إلى نيويورك من العالم الخارجي فحسب ، وإنما بالنسبة لأهل الولايات الأمريكية الأخرى أيضاً ، فالقادمون إليها من المدن الصغيرة أو الريف - من داخل أمريكا أو خارجها - يخشون على أرواحهم وأموالهم بدت الصرخة - لا الدرجة في العاكب - التي يخشاهم القادم إلى القاهرة من المدن الصغيرة أو الريف . ومع ذلك ، فإذا كانت القاهرة لا تؤحد مقياساً للحكم على مصر ولا على أهلها ، فينيويورك - بدت

ومعظم هذه المعالم كان في وقت من الأوقات عجائب ، ورمزاً للصحة ومقدرة الإنسان مع المال على صنع المعاني . حتى لو كان في ذلك إطلاق لسان العرائز المنحطة . كما حدث بالفعل حين عا مع المدينة حجم الجريمة والفساد والاستغلال إلى حد ما زال يحيف دارسها وزائرها على السواء ، فضلاً عن أهلها . وبالرغم من أن نيويورك تحت وطأة نموها بسرعة مذهلة بالقياس لغيرها في العالم ، فقد عا معها شعور مصاد ، هو نفسه الذي يسمو مع المدن الكبيرة في أي مكان ، مع الفارق بالطبع

الدرجة - لا يمكن أن تكون مقياساً للحكم على أمريكا ولا على أهلها ، وما هي إلا مدينة كبيرة داخل بلد كبير . ذات معالم خاصة ، وهجة خاصة ، وطريقة خاصة في معالجة الأمور ، شأنها في ذلك كله شأن القاهرة وباريس ولندن وطوكيو وغيرها .

نصف إلى هنا كله أن ذلك الشعور المصاد الذي حققته نيويورك لنفسها قد قوته هي نفسها على مر الزمن ، عن طريق مئات الأفلام والروايات والقصص والأخبار التي بثتها السينما ونقصة والصحافة الأمريكية . وسائل الإعلام الأمريكية ذاتها تقوى هذا الشعور المصاد على الدوام ، ولا تعمل على علاجه . وهي حانة مريدة - مما يبدو - داخل إطار المدن العالمية - التي تجمع أحلاطاً وأشتاتاً من البشر واللغات والحسابات والثقافات

ومثل هذه المدن الكبيرة - في أي مكان - تكون مصدر قلق وإزعاج لنمط معين من الكتاب ، هو نمط الشعراء . فباريس - على سبيل المثال - كانت تمثل عند شاعرها فيكتور هيجو - في القرن الماضي - « لفياتان » ، ذلك الوحش البحري الحرافي الذي يرمر في « الإنجيل » إلى الشر ، ولندن - على سبيل المثال أيضاً - كانت تمثل عند شاعرها دايلان توماس - في هذا القرن - « عقوبة إعدام » . والقاهرة - على سبيل المثال أخيراً - كانت تمثل بحسب شاعرها أحمد عبد المعطي حجازي « مدينة بلا قلب » . وعلى هذا النحو كانت نيويورك نفسها تمثل عند الشاعر الأمريكي جون بوجان « كابوساً » لم ينفذه منه سوى الصيران إلى بلدته . وبإستثناء هيجو فإن الشعراء الثلاثة الذين يتمون في الأصل إلى مدن صغيرة أو قرى ، مما قد يلقى ضوءاً منها على سبيل القلق والازعاج من المدن الكبيرة .

غير أن نيويورك حظيت - خلال هذا القرن بصفة خاصة - برؤية عدد كبير من الشعراء غير الأمريكيين ، وبحيث في استمرارهم والمهم في آن واحد - ومن هذا الاستمرار المهم - إذا صح التعبير - خرجت قصائد كثيرة . ومنها انضمت قصائد ستة شعراء ، راروا نيويورك في فترات متفاوتة ، نفع بين عامي ١٩٢٥ ، ١٩٨١ ، أي في مدى زمني يبلغ ٥٦ عاماً من هذا القرن

أما الشعراء الستة ، فأولهم شاعر نصف أوربي ونصف آسيوي ، هو شاعر الثورة السوفيتية غلاديمير ماياكوفسكي ، وثانيهم شاعر أوربي هو الإسباني فيديريكو لوركا ، وثالثهم شاعر أفريقي هو السنغالي ليوبولد سيجور ، والرابع الشعراء الثلاثة الباقون عرب ، هم - على التوالي زيارتهم نيويورك - أدونيس والباقي وأنوثة

وأما أساس اختيار هؤلاء الشعراء الستة فيقوم على وحدة الموضوع الذي عالجه في القصائد الست ، كما يقوم - بالية - للثلاثة غير لعرب - على أنهم أبرر من دار نيويورك من أبناء لغتهم من ناحية . وأنهم أبناء ثقافات متباينة من ناحية أخرى ويعوم

الاحتياط - بالنسبة للثلاثة العرب - على أنهم أبرز من عرب عن زيارته لنيويورك من أبناء العربية من جهة ، وأنهم متباينو الأدب والموقف مع وحدة الثقافة من جهة أخرى . وإذا بدأ الاحتياط متحيزاً للشعراء العرب بحكم عددهم في هذه العينة غير العشوائية ، فذلك أمر مقصود ، أو هو الأساس في المقارنة ، ذلك لأن الدراسة عربية وموجهة للرأي العربية . وإذا بدأ - بعد ذلك - أن أوجه المقارنة تتسع مناقشة الكثير من الموضوعات ، فإن هذه الدراسة ستقتصر على جانبين أو موضوعين أساسيين هما : الخلفية الثقافية ، وبية القصيدة . ومن ثم منصحني ابتداء بموضوع أساسي مهم هو الإقناع أو موسيقى القصيدة . وسر ذلك أن أمام أربع لغات مختلفة كُتبت بها القصائد الست هي : الرومية والإسبانية والفرنسية والعربية . وسبب إهمال اللغتين الأولى كان لا يمر من اللجوء إلى لغة بسيطة ، ولكنها ليست «عربية» التي لم تستطع العثور على النصين الروسي والأسباني فيها ، وإنما هي الإنجليزية التي احترتها وبسطاً ، وقد مددنا يعودها ، ولص الفرنسي نفسه حتى لا يشغل أنفسنا بإيقاعه الموسيقي اندامهم ، وقد صحينا به ابتداء .

وقد كنت أحب أن أثبت نصوص القصائد الست في هذا السباق لولا أن هذه النصوص ، أو ثلاثاً منها على وجه التحديد ، تتميز بالطول المفرط . ومن ثم أكتفى بالإشارة إلى مصادر هذه راجعاً أن تعمل المقطعات منها - عبر الدراسة - على تقديم صورة موجزة لها . والنصوص الستة بترتيب نشرها هي :

١ - جسر بروكلين لماياكوفسكي (١٩٢٥)

٢ - الفجر للوركا (١٩٤٠) .

٣ - نيويورك لسجور (١٩٥٦) .

٤ - قبر من أجل نيويورك لأدونيس (١٩٧١) .

٥ - قداس جنازي إلى نيويورك لليالي (١٩٧٧) .

٦ - رؤية نيويورك لأني سنة (١٩٨٢) .

وعند هذا الحد نستطيع أن نغني مع الحائزين أو لموضوعين اللذين ستقيم عليهما المقارنة النقدية

### أولاً - الخلفية الثقافية

تحيل رائد المكان الجديد - قصراً كان أو مدينة في قطر - أو العرب - إلى استقبال المكاب ومعايشته في ضوء ثقافته العامة والخاصة عادة . أي في ضوء الثقافة العامة - الموروثة والمكتسبة - التي يتسم إليها بلده ولغته ، وكذلك في ضوء الثقافة الخاصة التي يحصلها لنفسه بنفسه . ومن خلال تفاعل الثقافتين تتشكل رؤية الزائر للمكان الجديد أو العريب كما يتشكل موقفه منه . وكلما شعر هذا الزائر - العابر عادة - بالعمق في ذلك المكان ازدادت حصيلته الثقافية تبعاً ، أي إرداد ظهور ثقافته العامة والخاصة ، وإرداد



كما يمتد عنق الزرافة -  
 أقسلق جسر بروكلين  
 مكراناً بالحد ، تواقاً إلى الحياة  
 ومثلما يغمد الفنان الخائب عينه الحادة الواهة  
 في لوحة للعداء بأحد المتاحف  
 أحملق في نيويورك خلال جسر بروكلين  
 من السماوات القريبة الغاصة بالنجوم  
 هذا الموقف الثقافي الخاص نفسه لحظه ماياكوفسكى بعد ذلك في  
 بيت القصيدة حين يقول :

إني فخور بهذا البناء الممتد من الصلب  
 هوته تبعث رؤى وتنتصب -  
 هاهنا كفاح من أجل البناء ،  
 لا من أجل الأسلوب  
 في نظام بسيط من الصراويل والصلب

ولكن هذا الإعجاب بنيويورك - المأثرة الهندسية لم يمنح  
 الشاعر من طرح ملاحظاته النقدية للحياة في المدينة في غموض ثقافته  
 العامة التي تعد الاشتراكية جزءاً منها



الحياة عند البعض بلا قلق  
 وعند البعض الآخر نباح طويل  
 من أجل صد الرمح  
 ومن هذه البقعة  
 كان العاطلون يقفرون في نهج  
 إلى مياه نهر المندسون .

وإذا كان ماياكوفسكى قد عاش وتغلل في مدن كبيرة  
 (موسكو وباريس) فلم توح له نيويورك بأنه في مدينة مختلفة كثير  
 عن موسكو أو باريس من حيث الصحابة والامتساع . بل لم  
 تشره بالحرية المبهمة التي عاهاها لوركا القادم من الريف الأساى  
 ومدنه الصغيرة ، ومها عاصمة بلاده (مدريد) التي لم تكن  
 تتجاوز المليون نسمة عندما زار نيويورك عام ١٩٢٩ ، أى بعد نحو  
 أربع سنوات من زيارة زميله الروسي .

في ذلك العام (١٩٢٩) سافر لوركا إلى أمريكا حيث التحق  
 بجامعة كولومب بعد دراسة اللغة الإنجليزية . ولكنه سرعان ما هجر  
 الدراسة بعد أسبوع واحد ، لأنه لم يكن ميالاً إلى الانغماس في  
 دراسة - فصلاً عن روحه الفنية التي جعلته أميل إلى التحرر من  
 كل قيد . وطبيعته الريفية التي ربطته بالفضة والبناء والحسية .  
 وانطوائته التي شلته إلى ثلاثة الحب والحزن والموت ضد أوس  
 ديوان أصدره عام ١٩٢١ . فلا عراة إذن أن سفر كل هذه  
 العناصر الثقافية العامة والخاصة عن وجهها في نيويورك . وتسيب

انعكاسها على تحركاته وموقفه ، وربما مال عندئذ إلى المقارنة بين  
 المكان الذي جاء منه والمكان الذي يزوره ، وربما مال إلى الأبيار  
 . المكان ، وربما رفض ذلك المكان لا شعورياً ، وازداد تعلقاً بمكانه  
 الأصلي وحباً إليه . وليس في ذلك كله أى تعميم ، فهذا  
 ما يكشف عنه جسر أدنى بأسره هو «أدب الرحلات» ، وهذا  
 ما تكشف عنه أيضا القصائد الست موضوع دراستنا هنا .

هذه القصائد الست تكشف عن الدور البارز - إن لم يكن  
 الحاسم - الذي تلعبه الخلفية الثقافية للشاعر في تحديد رؤيته  
 لموضوعه وموقفه الفكري والعاطفي منه . وحتى لا تكون هذه  
 الخلفية مسألة مجردة ، فإننا سنمتحن صحة الفرض السابق عن  
 طريق بعض العناصر المحددة التي يتم من خلالها تأثير الخلفية الثقافية  
 بشاعر على استجابته لموضوعه . وتعبيره عن هذه الاستجابة .  
 وهذه العناصر المحددة هي : الرؤية الشعرية . والموقف الفكري ،  
 والرموز الخاصة . ثم نتناول كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة على  
 حدة

## (أ) الرؤية الشعرية

نقد رأى ماياكوفسكى نيويورك من منظور «الحداثة» التي  
 كان يؤمن بها . فقد كان مفتوياً بالعصر الحديث وما يمكن أن  
 يسرجه تحت من تقدم صناعي وأنى . وكان في ذلك كله من أشد  
 «تصانير» المستقبلية ، حاسة وكانت «المستقبلية» Futurism  
 «ذهب» أسسه عام ١٩٠٩ الإيطالي مارينيتي . وتعنى أنصاره بالتقدم  
 الصناعي والصناعي والحضاري (سنة إلى الحضرة) والآلى . ورؤوا  
 في الآلة - بصفة خاصة - انتصاراً للإسار على التحلف .  
 وخلافاً من الإسراف العاطفي الرومانتيكي أو البرجوازي . وكان  
 شعارهم : «سوف نستعي عن صوء القمر» (١)

ونتيجة هذا الموقف الثقافي الخاص عبر الشاعر عن إعجابه  
 لشيد جسر بروكلين الذي دارت حوله القصيدة ، بل إنه أسقط  
 معالم نيويورك الأخرى ، واحتصر المدينة في ذلك الجسر الذي  
 فتح عام ١٨٨٣ . وكان يعد في عصره إحدى عجائب الهندسة .  
 بقوله : «ماكوفسكى في صور متتالية ، معبرا عن الحسر من  
 خلال ذلك الموقف الثقافي الخاص»

مثلاً يدخل المزج الورد كمينه

ويجرح الناس في زرافة دبر

عذرية وبسطة .

أضغ قدمي بتواضع

على جسر بروكلين .

عند حلول غيمة الغروب الكثية .

ومثلما يفتحم الفارسي مدينة تحولت إلى أطلال

وهو يعنى مدنها تمتد هويته إلى أعلى

في إحساسه ورؤيته للمدينة الكبيرة التي زارها وأقام فيها بعض لوقت، ولكنه رفضها في قصيدته هذه التي عتونها باسم «العصر» ، وهو اسم ذو دلالة بارزة في شعره ، من حيث تعبيره عن عشقه للطبيعة ، وعناصر الحسية الفياضة ، فهو قد رأى نيويورك من منظور «العصر» الذي كان يرى به ريف بلاده وطبيعتها السحابة ، ولكن :

فجر نيويورك تطفه أربعة أعمدة من الرجل ،  
وأعصار من الحمام الأسود يجرى في المياه الممتدة ،  
فجر نيويورك ينوح عبر السلام الضخمة  
باحثاً بين الخراف عن الزهور البرية  
للأرض المرسوم  
إن الفجر يقبل ولا يستطيع في الفهم أحد  
لأنه ليس ثمة صباح ولا رجاء ممكنان

هذا الاستهلال يعلن لوركا رصده لنيويورك . ولكن الرصد لا يدعو إلى المقارنة بين نيويورك ومدن بلاده ، ولا يشعره بالحنين إلى وطنه ، وإنما يسرى في القصيدة من أولها إلى آخرها من خلال التصوير النقدي والملاحظات الحادة ، كما رأينا في المطلع السابق .  
فلنفرد عند الشاعر تألي :

... في أسراب هاجمة  
فتخترق الأطلال المشردين وقلوبهم  
وأول الخارجين في الفجر يلهمون من الأعماق  
أنه لن يكون ثمة فردوس ،  
ولا حب طبعي  
إنهم يعرفون أنهم فاهيون  
إلى وحل الأرقام والفرائين  
إلى ألعاب غير لعبة وعرق غير مشعر .

ونخصي رؤية الشاعر النقدية على هذا النحو حتى ينهي هذه القصيدة القصيرة بقوله :

إن الأغلال وألوان الضجيج تدفن الضوء  
في نعد لأحياء فيه  
نعد قوامه العلم الميت الخلدور .  
وعبر الضواحي تريح الجموع الموقدة ،  
كانها تحت على التمر من سظام سفينة دعاء !

غير أن هذه الرؤية الراضة - أو النقدية على أقل تقدير - تنفي في صوابها الشعور بالغرابة ، فالرصد تنمير عن القرية ، وأساسه للحنين إلى الوطن ، حتى لو لم يأت التعبير عن هذا الحنين مباشراً . وإذا بدأ هذا الرصد اتحادياً ذا بعد واحد فهذا هو بعد القصيدة العائية - في الغالب - التي تعبر عن ددمات التجربة الواحدة في محبة لشاعر

وإذا انتقلنا من هذه الرؤية الراضة لنيويورك عند لوركا إلى رؤية سنجور لها في قصيدته «نيويورك» ، طالعنا خلعة نقدية مختلفة ، ومن ثم رؤية شعرية مختلفة كذلك . فسنجور نشأ في ظل ثقافة أفريقية توحد بين الإنسان والطبيعة ، وتعد عصره من عناصرها . وترسبه بالإيقاع والمذهب . ثم اكتسب سنجور ثقافة أوروبية - فرنسية بوجه خاص - تفرق بين الأبيض والأسود ، ولكنها تدعو الأسود إلى النوبان والاندماج في الأبيض ، ويخرج سنجور من هذا التناقض بالمصالحة والتوفيق بين الأسود والأبيض ، وصار ذلك عنده موقفاً فكرياً عبر عنه في كتاباته التي أعقبت الحرب العالمية الثانية .

لقد رار سنجور نيويورك في مطابع الخمسينيات وقت تعاقم المشكلة العنصرية في أمريكا كلها ، ورآها من منظور المثقف الأسود ، فقد سبقها إلى عقله وقلبه صور المظالم التي يلقاها أبناء جلدته بين ظهريتها ، لا لسبب إلا للوهم . ورأى في نيويورك - منذ البداية - صورتين متناقضتين مقزعتين : صورة الأبيض الذي أقام بناء صحواً من الناطحات والحسور ، ولكنه يصرع قلبه من الرحمة والإنسانية ، وصورة الأسود الذي يعيش على العذاب - حذاب اللون - ولكنه يحمل قلباً كبيراً وكبيراً في آن واحد . وينقل سنجور هاتين الصورتين على سبيل المقارنة . ويبدأ بالصورة الأولى المهيمنة للشحكة ، محاطاً بالمدينة بقوله :

إن طموحك أصغر مشرب بالخضرة مثل الكبريت  
وأبراجك شاحبة (رؤوسها تصفق السماء)  
والناطحات تصد الزواج بمضلاتها الصلبة  
وطلائها الجعري المتآكل .  
ليس أكثر من أسبوعين على أرصفة مانهاتان  
.. ثم تنفض عليك الحمى في نهاية الأسبوع الثالث  
انقراض الفهد .

أسبوعان بلا يد ولا مرعى ، تساقط فيها  
طيور الحورية فجأة ،  
تحت رماد البيوت .  
ليس ثمة ضحكة ترسم على وجه طفل  
يمكن أن أصع يده في يدي ،  
ليس ثمة صدر أم . والسيقان مغطاة بالنابلون .  
سيقان وصدور بلا عرق ولا رائحة .  
ليس ثمة كلمة عطوف لأن الأنواء بلا شفاة  
والقلوب الصناعية تشتري بالتغد  
ليال من الأرق قضيتها فيك يامانهاتان ،  
وأنا معذب بالبركان الحمقاء ،  
على حين تعوى أبواق السيارات طوال ساعات الراحة

ثم تطلو مياه النخاري مظاهر الحب الصحية  
مثل جثث الأطفال على سحر أصابه الفيضان .

وهكذا يضمن ستجور نيويورك في النصح . فإهاتك هي  
الجزيرة الكبيرة التي تقع فيها أعنى وأبرز معالم المدينة المملوكة جميعا  
لبصر . وفيها مركز التجارة والمال وأصحم الناطحات ، وفيها  
أيضا وسط المدينة . والصورة المصادرة لها هي هارلم ، ذلك الحي  
الأسود ، حي الزوج المشهور ، الذي يقع بين شارعى ١١٠ ،  
١٥٥ شرق الشارع الخامس ونهر هارلم . وهذه الصورة المصادرة  
يرسمها سيجور بانباج شديد في المقطع الثاني من قصيدته  
العنونة :

رأيت هارلم نهمهم بأصوات وألوان وزينة  
ودوائح بفاضة

... رأيتهم يعدون العدة وقت الغروب لمهرجان الليل ،  
والليل عتدى أصدى من النهار .

... هارلم يا هارلم ! رأيت هارلم يا هارلم !  
سبما يهب من الأرضة التي حركتها الأقدام العارية  
وهي تنأرجح .

رأيت أمواجاً من الحرير وهوذا كرفوس الخراب :  
وبلبات من الزبايق والأقنعة الخرافية  
... رأيت السماء في المساء

تساقط منها زهور القطر  
وأجحة الملائكة وریشات السحرة .  
أصغى يا نيويورك ، أصغى إلى صوت الذكورة فيك  
الذي قد من الحساس ،  
صوت آلة الأوبوا فيك ، حزن دموعك المقهورة .  
التي تتساقط بقعا كبيرة من الدم  
أصغى إلى غفقى قلبك المنجورى الآلى من بعيد ..

ومن تصاد الصورتين يخرج الشاعر شعاعا للنقص . يدعو  
نيويورك بصورتها البيضاء إلى التلاقي مع صورتها السوداء والذويان  
٧٧

دعى الدم الأسود يجرى في دمك  
حتى يسمح الصدا عن مفاصلك الصلبة :  
كأنه ريت الحياة

حتى يعود ما كان في غابر الزمان  
وتتحقق الوحدة والوفاق  
بين الأسد والنور والشجرة  
ويرتبط الفكر بالعمل والأذن بالقلب  
والإشارة بالهوى

إنه لا يتأذى أبناء حلفه إلى الثورة ، ولكنه يتأذى نيويورك  
اليضاء إلى الرجوع للحق . ولأنه أسود كان مطلقا أن يرى  
نيويورك السوداء ، وأن يفهمها ، وأن يحمل قصبتها ، وأن يدق  
ناقوس الخطر أمام مانهاتان الظالم أهلها لأهل هارلم .

وإذا كانت رؤية الشعراء الثلاثة محتفى الثمات لنيويورك قد  
تابنت ، كما رأينا ، فقد تواضعت كثيرا رؤية الشعراء الآخرين  
الثلاثة العرب : واحمدت ، أو كادت أن تتحد مع رؤية لوركا  
السابقة ، أى الرقص . ولكن كيف كان هذا الاتحاد في رؤية ؟  
وكيف أصغى إلى الرقص ؟ لقد اجتمع الشعراء العرب الثلاثة -  
أدونيس والبياتي وأبو سة - على رؤية نيويورك من منظور عرف  
واحد تقريبا . فإ ذلك المنظور ؟

كان أدونيس أسبق الشعراء الثلاثة إلى زيارة نيويورك والكتابة  
عنها : فقد زارها - كما يستدل من بيانه في آخر القصيدة - في  
ربيع ١٩٧١ ، وكتب القصيدة في « نيويورك » و« بكيا » في الفترة  
من ٢٥ آذار (مارس) إلى ١٥ أيار (مايو) من ذلك العام . وهو  
يقع رؤيته للمدينة على أساس أن نيويورك تمثل الحصار العنيفة  
الراسيالية على وجه الأرض

حصارة بأربعة أرجل ، كل جهة قتل وطريق إلى القتل ،  
وفي المسافات أنهن للفرق .

ثم يستمر الشاعر فيقدم ما يمكن أن يسمى المعالم المعرفية  
لنيويورك ، وهي هنا المعالم السياحية المشهورة ، ولكن من منظوره  
الخاص بـ « نيويورك » عنده امرأة يمثلها تمثال الحرية :

في يد ترفع حرقة يسبها الحرية  
ورق نسيم التاريخ ، وفي يد  
نحقى طفلة اسمها الأرض

وهي أيضا جسد بلون الأسفلت ، وجهها شباك مغنى ،  
لا يجد الشاعر من يفتح ، لا الشاعر وولت وبنان (ابن نيويورك  
في القرن الماضي) ولا جسر بروكلين الذي سبق أن استوقف  
مايا كوفسكى . وفتح به معاني كثيرة . بل إن أدونيس لا يجد  
الحسر يعزل بين وبنان وورول سنريث (حيى) لغال بين  
الورقة - العشب (إشارة إلى عنوان ديوان وبنان المشهور  
أوراق من العشب) والورقة الدولار

إن أدونيس هنا يرى نيويورك على هيئة لوحة بصوف بأبعادها  
عوي يتقل بعد ذلك إلى المعالم الأخرى المشهورة للوحة فيجعل منها  
ما يشبه المخاور التي يدور حوها ، أو عايشة الإشارات أو المؤثرات  
التي تستدعى محروم الصور وندود العمل عده . فهو يتوقف عده  
عكس أن يسمى - أو ماسما - هو في الواقع - محور « نيويورك » -  
هارلم . ويستدعى في توقه سحر الهندس (أشهر أشهر اندس) مدى  
سبق أن استدعاه مايا كوفسكى (خط) وعنده صور البؤس التي  
ترفع من حي الزنج (هارلم) ومثلها وقع مايا كوفسكى في حص  
الخط بين سري اندسون والنهر الشرقى حين صور انتحار المعطين

وربما حجته هذه الخريطة عن الرؤية الحرة لنيويورك ، هي  
تحكمها وتوجهها :

وأعرف : نيويورك ، لك في بلادي الرواق والسرير ،  
الكروبي والرأس . وكل شيء للبحر : النهار والليل  
حجر مكة وماء دجلة ...

ومع ذلك أيضا فهو دائم العودة إلى فكرة امرأة ابنى بنيتل  
نيويورك فيها

امرأة من القش والسرير يتأرجح بين الفراغ والفراغ

ولعل فكرة المدينة - المرأة التي سيطرت على رؤية الشاعر  
ليويورك - قد حددت إلى درجة بعيدة هوية الشاعر وحلته  
الثقافية ، فالمرأة هنا متاع كما هي في الثقافة العربية العامة ، وهي  
أيضا هدف للغزو والاحتكام كما هي في ثقافة الشاعر الخاصة  
والجغرافيا التي يتحرك عليها الشعر فوق خريطة نيويورك وحولها ،  
دائمة الخدب للجغرافيا العربية ، ودائمة الاستدعاء لمقارنة  
والإدانة لكل من نيويورك والوطن العربي سواء بسواء . أما  
الاستثناء الوحيد هنا فهو « هارلم » - الحى الذى وجد فيه لشاعر  
عوضه عن العطف والفساد مثلا عمل مسحور

أنت المحافة المحور وجه نيويورك

أنت العاصف لتأخذها كالورقة وترمها

هارلم ، نيويورك تختصر وأنت الساعة .

هذه أبيات تذكرنا على الفور بأبيات سنجور عن هارلم . أما  
أدوبس مدحه متيقظ للكثير من مفردات التراث العربى في الحرية  
والمساواة (على بن محمد صاحب ثورة الزنج . والسرير . وغرور  
بن الورد وأبو العلاء المعرى) مثلا هو متيقظ لكثير من مفردات  
التراث الإنسانى في الحرية والمساواة أيضا (ماركس . وبيبي .  
وماوتسى تونج . وهوشى منه . وليسكول . وريبان) . وهو  
يستشهد هؤلاء جميعا أن يهوا لتجدة نيويورك ابنى تستعصى على  
الإصلاح . ويصطفه إلى الخروج منها كما يخرج من سرير على حد  
قوله ، والعودة إلى بيروت «وردة السلام والرمس» ليتورخ فيها بين  
أحيائها وماسها .

وهكذا يمكن القول إن رؤية أدوبس لنيويورك كدت من  
منظور عربى واضح . وأما استدعت الخلفية الثقافية (العممة  
والخاصة) للشاعر . وأيقظتها . ومع ذلك يمكن القول أيضا إن  
هذه الرؤية راعية وهجائية . وليست نقدية محسب وبذلك  
تشترك في سمة أساسية مع رؤية لوركا لسيفقة . على أنعم من  
اختلاف الناول والخلفية الثقافية كما نرى في هذه العرض

لقد توقف طويلا أمام قصيدة أدوبس هذه تبيين أساليب .  
أوجها أنها أصول القصائد است موضوع هذه الدراسة إن . لكن  
أطول ماكتب من قصائد عن نيويورك . وآخر أنها طرحت  
الكثير من الرموز والمفردات الثقافية ولشعرية ابنى مسجد ك صدى

من فوق جسر بروكلين (الذى يقع على النهر الشرقى لا الهندسون)  
وقع أدوبس هنا في الخطأ ذاته ، فحى هارلم - من الناحية  
الجغرافية - أقرب إلى النهر الشرقى منه إلى الهندسون ، بل أقرب إلى  
نهر هارلم . لدى بصر بين النهرين الكبيرين اللذين يختصان  
بحرية مساهتان . ولكن حصا لشاعرين في النهاية ليس شعريا ولا  
فادحا ، وهو خطأ الغراء عموما .

ويستقل أدوبس إلى محور آخر في لوحة المدينة التي يراها بعين  
عربية . ويسميه «نيويورك - ماديسون - بارك امبيو -  
هارلم» . ومرة أخرى يجد المحور الذى صنعه لا علاقة جغرافية له  
بخرطة المدينة . فشارعا ماديسون وبارك امبيو المتوازيان جنوب  
النهر الرئيسى (سنترال بارك) لا يصبان في حى هارلم (شرق  
النهر) ، ولا يؤديان إليه مباشرة . ومرة أخرى أوقع الشاعر نفسه  
في خطأ جغرافى بغير داع . ومن ثم علينا أن نتابع رؤيته للمدينة من  
واقع الجغرافيا الخاصة التي خلقها لها . فثمة علاقة بالطبع بين  
مفردات محور لوركا ، ويمكن أن نوجد علاقة بين أى شارع في  
نيويورك وحى هارلم على أساس اللون ، إذا أخذنا برؤية مسجور  
السيفقة . أو على أساس التضاد كما رآه أدوبس . وفي هذا المحور -  
على أية حال - يواجهنا عند أدوبس .

كسل يشبه العمل ، وعمل يشبه الكسل .

القلوب ممتلئة بمسحور .

والأبدى منفوخة قسما

ومن أكاديس القدرة وأقنعة الإمبارستيت :

يعلم التاريخ روائح قتلى صفائح صفائح .

ولو أن الشاعر ادحر «أقنعة الإمبارستيت» للمحور التالى :  
«نيويورك - بول ستريت - الشارع ١٢٥ - الشارع الخامس»  
لكان أفضل ، لأن الإمبارستيت ، أعلى ناطحات المدينة . تقع  
على الشارع الخامس والشارع ١٣٤ . وفي ذلك المحور الأخير  
نواجهنا نيويورك في رؤية تقوم على أسطورة مبدورا البيوانية

شبح مبدورى يرتفع بين الكنف والكنف

سوق العيد من كل جس . بشر يحبون كالباقات

في الحدائق الزجاجية

ومع ذلك في نيويورك نعيد الشاعر إلى بيروت . ونحركه داخل  
نيويورك وجارحها بعيدا إلى خريطة بلاده التي تمسش في رأسه .  
وتغير صله وثيقة بها وبين خريطة نيويورك .

رئت

الخريطة العربية فرسا تجر جر خطوطها

والزمن يهبط كالخروج نحو القبر

أو نحو الظل الأكثر عتمة . نحو النار المنطفئة ..

واصحا في القصصتين العريتين الآخرين . وسعود إلى هذه الرموز  
والمفردات عند الحديث عن موضوع الرموز الخاصة في القصائد  
السب

وإذا كان أدونيس قد رار نيويورك في مطالع السبعينيات ،  
فقد رارها الياني في حواشيها تقريبا ، في القصصتين نحو ست  
سوات ، كما يكشف عن ذلك تاريخ كتابة الأخيرة ( ٩ مارس  
١٩٧٧ ) وإذا كان أدونيس قد أقام في قصيدته السابقة قرا  
نيويورك معها قبل هودنه إلى بيروت ، فقد شاطره الياني وأقام  
في قصيدته قداسا جنازيا له . وإذا كان القداس الجنائزي يعنى  
الصلاة على الميت بما يسكن روحه فقد قصد الياني - في معارقة  
من معارفاته الشعرية - أن يزجج روح المدينة التي عددا مع زميله  
مدينة

نيويورك في رؤية الياني

وحش حجرى يترع فوق الفولاذ المسنون .  
بعين واحدة يرنو ليل التقرب بطلقات رصاص ،  
بنفث في وجه الحجر دهانا . يشب في لحم الساعات  
محال به . ينمطى فوق رغاء الأصوات المسحوقه ..

وهي وحش بسى ع

غامورة في القرن العشرين

وسادوم

المجهول المعلوم

للأجساد البشرية في غلب الليل المهزوم .

ولكن المحرما المكاتبه التي تحرك فيها الياني أنصأ بكثير من  
جغرافيا الرؤية الأدوبسية إذا صح التعبير ، فهو لا يذكر في هذه  
المحرما الخاصة التي اصططعها سوى ثلاثة معالم على وجه  
التحديد ، وهي الشارع الخامس - وهارلم ، ونمثال الحربة .  
وهذه المعالم أشبه بمحاورة الرؤية التي ترسم لوحة الوحش في مفتاح  
«قصيدة (مثاب الحربة) والظلام (الشارع الخامس) وصراع  
الألوان (هارلم) وبؤس الحياة التي أصرقها طوفان شرى مهزوم .  
لا يعرف الحب لأن (الحب دهان) ، والجنس «مأجور» ،  
والحرمة بالنقد ، و

في نقطة ضوء «والت ونس»

يبحث عن أمريكا في أمريكا .

من يبكى بين محال هذا الوحش الضارى . من

ب - شعر يرى دنث الوحش الحجرى (مثال الحرية)  
الرمض قرب البحر ، بعد نفود الصراخين ونقرأ طالعه في سفر  
رؤيا

بعضار دموى يظهر فوق الكرة الأرضية . مصحوبا

ماخرات وبالرعد ، فصيح هذا الليل هارا والأسود أبيض  
والأصفر أحمر  
والأبيض أسود  
والأحمر أصفر

وطيور من نار وحديد ، تتأصل هذا الوجع الأكبر .

ومع ذلك فالشاعر - بعد هذه الصورة الخبيثة التي لم يذكر  
فيها مثال الحرية باسمه - سبى القصيدة برثاء محترق يؤكد فيه سوية  
سفر الرؤيا

أرثى للطفوان البشرى المهزوم وكهان الميكال .

ومثلا كان القبر الذى رسمه أدونيس تقديريا بهم ولا يبر .  
كان القداس الجنائزى الذى خطه الياني . ولكن هذه الرؤية  
اليانية للمدينة لا تستدعى شيئا من مقارنة أو شيئا من حلقة ثقافية  
على نحو مباشر كما حدث مع أدونيس ، فالخلفية الثقافية يسرى  
يعلها الخاص داخل القصيدة دون إصباح أو تعبير مباشر ، ذلك  
لأن الشاعر هنا يعلن - رمعه - الذى سبق أن أعده مرر -  
للرأسمالية التي تمثلها نيويورك . ويرى في هذه الرأسمالية عودية  
واستعلالا وقتلا .. كل ذلك يأتي في صورة جريئة مبهمة موحية . مثل  
صورة الوحش الذى «بعد نفود الصراخين» . ولكن الشعور بالحرية  
الذى يسرى داخل القصيدة أيضا ، أساسه الرؤية الراقصة التي  
قابل بها لوركا وأدونيس نيويورك ، وأيقظت فيها كل عناصر  
المسجد والنقد والتجريح والتجريم ، على العكس من ما كوسكى  
الذى سقى على لبلاء إذا صح التعبير ، وسجور الذى غاب  
بالدمج والتدوين بين نصي المدينة ، الأبيض والأسود .

على هذا النحو من الرؤية المجابية ، كتب أبوسنة قصيدته  
«رؤية نيويورك» التي كتبها في ٢٤ مارس ١٩٨١ ، أى بعد نحو  
أربع سوات من قصيدة الياني ، وعشر سوات من قصيدة  
أدونيس ، كما كتبت بعد هودنه من رهارة لأمریکا في «الأشهر  
الأخيرة من العام السابق على تاريخ الكتبة» ومدد لنحصة لى  
درجت فيها الطائرة على أرض مطار في نيويورك وأشاعر يتأهب  
للجاء حتى قبل أن يرى المدينة ، في صورة ذهنية في ادب :

توقفت وانفتح الفضاء

على جزيرة الرياح والصراخ والأضواء

مساحة شاسعة الأعاء

من الزمان والمكان

وهذه نيويورك

تقرأ الطالع في النجوم

وهذه نيويورك

تخند في الغيوم

هاكية من الحديد والراح والأسلاك



تستطيع أن تمتح ديوان «أوراق من المشب» في أي مكان فيه تقريباً ونجد إشارة لمكرة وبتان الأساسية عن الشاعر كصغير كوني ، فإن نقطة انطلاق أي قارئ لويتان هي قصيدته «عينة من»<sup>(٣)</sup> . وإذا كانت هذه القصيدة الطويلة التي تجمع بين العائنة والمحمية قد امتلأت بكثير من صور الانحطاط في الدوق ، والسماجة في التعبير ، والإملال في التكرار ، والتباهي الفارغ ، فقد تضمنت مقدرة على متابعة التفاصيل الصغيرة بدقة تميز وبتان في أفضل حالاته ، وإحساساً بعدم الثقة بالنفس والوحدة<sup>(٤)</sup> . وقد سبق أن درس باحث مصري ، هو الدكتور عبد الوهاب المسيري ، شعر وبتان وكتب عنه رسالة دكتوراه قدمها إلى جامعة «ريجنز» في أمريكا . وفي هذه الرسالة خرج بأن وبتان لم يكن في يوم من الأيام شاعراً إنسانياً كبيراً أو شاعراً ديموقراطياً ، ولكنه كان في قرارة نفسه وشعره شاعراً معادياً للإنسانية والتاريخ والتقدم<sup>(٥)</sup> .

وحتى إذا عدنا أدوبس في استنجاهه بويتان ، فلا أحسب أن الشاعرين التاليين كانا محققين في تفيد زميلهما . فهل خلا الشعر الأمريكي وخلت نيويورك من الشعراء حتى لم يبق سوى وبتان ؟ أليس في جيمس رسل لويل ، وروبرت فروست ، وإزرا باوند ، وكمنجز ، وكارلوس وليامز ، وروبرت لويل ، ولانجستون هيوز - على سبيل المثال - ما يفي بأغراض شعرائنا حتى في رؤيتهم المهادنة الراعية لنيويورك ؟ ولكن الأمر - كما قلت - هو أن اسم وبتان استقر في أذهان شعرائنا برومانتيكيته وذاتية أكثر مما استقر أي اسم آخر !

على أية حال ، لقد مضى أبوسنة في رؤيته لنيويورك ، فأضاف نثال الحرية إلى الصورة التي رسمها لمدينة

رأيت هناك عند نهر هدسون الخالم الخزين

مستظلاً هذه التساؤلات

نظرها الميون

. . رأيت بمجمل من أسلتي

ودمعة تلوح في الخلقون

..... تركته يربو بلا مبالاة إلى النهر القديم

منظوماً كأنه يشيم

وبالرغم من أن نثال الحرية - المرأة هد أدوبس ول الواقع ، والوحش هد البياني - يربص في جزيرة الحرية الصغيرة داخل ميناء نيويورك ، وداخل مصب الهدسون لا عند الهدسون كما تصوره الشاعر ، ولا يربو إلى النهر القديم وإنما يربو إلى البحر الواسع ، فإن الشاعر لم يصف برؤيته هذه أي جديد لرؤية صاحبه السابقين ، تماماً مثلاً لم يصف البياني أي جديد إلى رؤية أدونيس . وبذلك تصبح رؤية الأخير أشبه بالرؤية الأم التي ريت رؤية الآخرين وأدانتها في ظلكها على نحو أو آخر حتى مع اختلاف الرؤى الرية في الصورة والتعبير ، فالبياني يرى نيويورك مدينة بلا

وعلى الرغم من أن نيويورك قد حبتها الحصار الحديثة بسطة واسعة في التكنولوجيا، تحرم النازل من الطائرة الإحساس بانفتاح الفضاء ، لما تبعه له من الانتقال من مطل الطائرة إلى قلب المطار عن طريق أنبوب لا يرى منه الفضاء ، فمن الواضح أن الشاعر عامل هذه التكنولوجيا المتقدمة كما يعامل مطار القاهرة حين يحيط الفضاء بالمسافر فور نزوله من الطائرة . ومع ذلك ، أي مع انخفاض الفضاء ، واستحالة رؤية نيويورك إلا بعد الخروج من المطار ، وعدم محاولة الشاعر رؤية المدينة من أعلى قبل هبوط الطائرة ، فاشعر مستعد هذه الرؤية الراعية بإشاراته المتألمة حول جزيرة الرياح والصراخ .... الخ .

إن الشاعر لا يرى نيويورك تقرأ الطالع في النجوم محسب - بما يذكرها بصورة قديمة نثال الحرية لطالعه في سفر الرؤيا عند البياني - وإنما يراها أيضاً ما كينة صحنمة وتراكما من الأرقام فوق شاشة رقراء ، ويرى عند بابها الشروق مضرباً على شواطئ العروب ، يوقظ ذلك فيه حلمته الثقافية :

تشردت هوى الشربة الأعماق

ما بين وجه البدر والهاق

ومثلاً استنجد أدوبس بوالث وبتان ، ورأه البياني يبحث عن أمريكا في أمريكا ، يجد أبوسنة يسأل نيويورك عن شاعر الحرية القديم .

شاعر مهائن والنجوم

سألها عن والث وبتان العظيم

ولكن الجواب سرعان ما يأتيه مؤكداً أن شاعر المدينة لم يعد وبتان ، وإنما أصبح ما كينة عالية الرين ، نخرج الأوراق الحصراء من فئة الدولار ، ما كينة صرف الدولار هي شاعرة المدينة ، ومدينة نفسها «مدينة القيامة» ، وفي مثل مدينة القيامة هذه يقال له - والصورة حيلة هنا - إنها بناطحاتها الشاهقة :

..... محاولة

لماء ذلك الفراغ بين الأرض والسماء

ومع ذلك يجده صوت «ويتان العظيم» فيصح له فكرة القيامة بأنها فقط علامة . وكان وبتان - هنا - هو عكار الشاعر العربي ، يظهر في القصائد الثلاث ، يوقظه أدوبس ليسر إليه ما كتبه مما رآه في مدينته ، ويتذكره البياني ، ويسأل عنه أبو سنة ، وما أحسب ذلك الحرص التكرار على وبتان إلا جزءاً من الخلفية الثقافية العامة للشاعر العربي للعصر ، الذي استقر في وجدنه ودمه - من خلال الترحلات المتسرة والتعميمات الإعلامية - أن وبتان شاعر إنساني عظيم . وما كان وبتان على شيء من الإنسانية العظيمة ، شعره - بشهادة دارسيه من أهله - دنى إلى أبعد حدود الذاتية التي هي تقبص الإنسانية . ومع أنك

العمل الشعري من موقف فكري حتى لو كان هذا الموقف متناقضا أو مهوررا .

وقد كان الموقف الفكري لماياكوفسكي واصحا منذ بدايه قصيدته حتى لم لا يعرف أن صاحبها سوفيتي . فهو يستهل قصيدته بقوله .

أطلق يا كوليدج صبحه فرح !  
فأنا أيضا لن أذخر الكلمات  
عن الأشياء الحميلة  
وليحمر وجهك خجلا من مدبجي  
ليحمر وجهك احمرار رابتنا ،  
مها كنت تمثل  
ولايات أمريكية متحلة

فهو هنا يخاطب كالفن كوليدج رئيس الولايات المتحدة (عن الحزب الجمهوري) في الفترة من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٨ ، أي رئيسها وقت زيارة الشاعر لنويورك . وهو - أيضا - يعبر في الأبيات السابقة عن موقفه الفكري من حيث الهوية الوطنية (كشاعر سوفيتي أحمر الزاية) والهوية الثقافية (كشاعر مستقبل معجب بحجر المدينة) . وهذا الموقف الفكري المهدد عبر الشاعر عن رؤيته للمدينة بيرررض أو هجاء ، على العكس من لوركا الذي لم يكن رصه تعبيرا عن موقف فكري محدد في الحقيقة ، بمقدار ما كان تعبيرا عن موقف عاطفي أقرب إلى موقف الرومانتيكيين من الطبيعة . فالموقف الفكري للوركا هنا - برغم عدم وضوحه أو تحديده - يسرى في القصيدة كلها ، ويصبح مصادا لموقف ماياكوفسكي ، على الرغم من صدورهما معا عن فكر واحد هو الماركسية . ومع أن ماركسية لوركا كانت محتلطة في ذلك الوقت بالسيرالية إلى حد بالغ ، فقد كانت - معا - محنطين برومانتيكية ريفية إذا صح التعبير . ومن هذا المحيط الذي قد يبدو غير متجانس رأى أمريكا ونويورك . وربما نكشف عن ذلك الأبيات التالية من قصيدة أخرى له بعنوان «أعنية إلى والت ويتان» ، وهي قصيدة طويلة هجا فيها ويتان المعجوز ، ونعى عليه فيها انعطاطه وشذوذه الجنسي واصداه للشباب . وفي خاتمتها قال عاطفا ويتان :

نم ، فلا شيء باق  
إن رفعة الجملوان نهر المراعي .

وأمریکا تفرق نفسها في فيضان الآلات والدموع  
إلى أريد الريح القوية لأعمق الليالي  
أن تذرو الزهور والكلمات من القبر  
الذي تمتد فيه فأنا ،  
وأن يعلن صبي أسود

حبال ولا أمان ولا حب ولا حرية ، تمثل وجعا أكبر لطوفان بشري مهروم . وأبوسة يراها مدينة آلات وخصاص وأنغام لا تعرف الربيع ولا الشعر وتشرق على القيامة . وكل هذه رؤى خرجت - كي يخرج محضو الشاعر - من عبادة رؤية أدونيس المركبة لمستغنية إذا صح التعبير ، بلا أي جديد أو إضافة سوى في لصور الخربة

إن الرؤى العربية الثلاث هنا ، تمثل الخلفية الثقافية العربية تمثيلا صادقا إلى حد كبير . هذه الخلفية تميل - كما كشفت القصائد الثلاث - إلى التعميم والتجريد ، وإهمال التفاصيل الصغيرة الموحية ، والوقوف عند العلامات الكبيرة الضخمة ، كأن يهتم الشاعر الذي يزور نيويورك بالتطاحات والشوارع الكبيرة وثمان الحرية وهارلم وقرية جريمتش وغيرها ، دون أن يلقى بالا إلى التفاصيل الصغيرة التي قد تقع عليها العين أو الخواص الأخرى ، فتصيف إلى رصيد الإنسان خبرة جديدة . وهذه الخلفية أيضا تميل - كما حدث هنا - إلى الرومانتيكية ، كأن تصبح نيويورك مدينة محبة محسب ، يتجول فيها الشاعر مدعورا على الدوام ، فإذا صدقنا دعره لم نصدق أنه مر بكل تلك المنعيات التي صورها ثم عاد سليا ليكتب قصيدته ، أو كأن تصبح نيويورك هي «المنشعب» الذي يعلق عليه جميع انفعالات السلبية ، بل كأن تتجسد جدلية الحياة . وتصبح نيويورك ذات بعد واحد سلا - وهو الغالب - أو إيجابا ، هجاء أو مدبجا

وعلى العكس من هذا كله كانت رؤية الشاعر مثل ماياكوفسكي الذي تسليح برؤية واقعية لم تفرغه من المدينة لصحمة ، وإنما جعلته يتعامل مع هذه المدينة بعفتها تجربة حضارية حديثة لها مألها وعليها ما عليها ، شأن أية تجربة حضارية حديثة أخرى . في حين كان لوركا في رؤياه أقرب إلى شراننا من حيث الخلفية الثقافية . أما سحور فكان في رؤياه لنويورك وسطا بين ماياكوفسكي والآخرين مجتمعين . فهو لم يرق رصه لنويورك على انفعالات شخصية سلبية ، وإنما تعامل معها كائن - بالشي لا بالمولد - لمدينة كبيرة ، ورآها في ضوء قصيدة محددة هي قضية الصراع بين الأبيض والأسود . والشراء الثلاثة معا - ماياكوفسكي ولوركا وسجور - لم يشغلهم كثيرا ما شغل شراننا من علامات المدينة ومعالمها الفخرامية والساحية التي اتعدوها مدخل أساسية لرؤيتهم لها

## (ب) الموقف الفكري

يسمى الموقف الفكري للشاعر إلى ثقافته الخاصة - أو حليته الثقافية الخاصة - أساسا ، وفي ضوء هذا الموقف يرى الموصوع أو الفكرة التي يعالجها في شعره . ولا يظهر موقف الشاعر الفكري على حو مباشر في بيت أو صورة بالضرورة ، وإنما قد يسرى فاحل عمله ولا يبين إلا للمتلأمل لعمله . وفي الخاتمين لا يمكن أن يخلو

## للبيض عابدى الذهب

### حلول حكم كوز الذرة (١)

إن لوركا يرفض مجتمع الآلات وعابدى الذهب ، ويعصل عليه مجتمع الطبيعة والعلاقات البسيطة المتحررة من قيود المال والاستغلال . وهذا هو موقفه المكري كما تكشف عنه قصيدته «المحر» ، التي يرى فيها نيويورك ملطحة من الجهات الأربع بالظلام والطين والنقص . وفي ضوء هذا الموقف المكري قام رفضه الهجائي للمدينة /العلاقات ، لا المدينة /المحاربا . ولكن الذي يطالع شعر لوركا الآخر - حتى في ديوانه «شاعر في نيويورك» - يشعر بأن صاحبه يعادى المدينة الكبيرة ، ويميل إلى الطبيعة ولربيف . وهذا نصه - في النهاية - موقف رومانتيكى .

وعلى العكس من لوركا كان موقف مسجور واقعا . وإذا كانا يشتركان في تعاطفهما القلبي مع الزوج . وبعضها لأصرار الحصار المدينة كما تمثل في المدينة الكبيرة ، فإن مسجور يفرق عن زميله بعد ذلك ولا يشاركه رومانتيكته . فهو لا يرفض نيويورك كما يرفض لوركا ، وإنما يرفض أن تكون نيويورك ساحة قتال . ليني حسبه . وبعد الدواء الواقعي في ديوان البيض والسود فيها «مهي مدينة - كمثلة لدولة كبيرة - نحتاج إلى الأسوة حاجتها إلى الأبيض ، ونحتاج إلى الوحدة بين الفكر والعمل» .

وعلى العكس أيضا من هذا الموقف المكري الواقعي نجد موقف الشعراء العرب الثلاثة موقفا رومانتيكيا تقليديا شيئا بموقف لوركا ، على الرغم من أن الشعراء الثلاثة قد تجاوزوا هذا الموقف في كثير من أشعارهم الأخرى . ولكن يبدو أن الشريان الرومانتيكى الكامن في ثقافتنا كان أقوى من أن يضيق عليه . ولا سيما في حالة الغربة التي تستفر مثل هذا الشريان الكامن . وفي الوقت نفسه - أى مع تحرك هذا الشريان وبشاطه - تتحرك - أيضا - المدينة أو الثقافة الخاصة للشاعر . وهي ثقافة غدت - بلا شك - شكوك كثيرة مصادرة في مجال السياسة حول نيويورك التي تمثل أمريكا

ليس المطلوب من الشاعر أن يسهر عما يراه ، سواء أكان ذلك نيويورك أم غيرها ، فهذا موقف رومانتيكى كذلك . وإنما المطلوب أن يتحرر من البصيرة الضيقة أو الأحادية التي تتعامل مع المشهد على أساس أنه أبيض محض أو أسود محض . وليس على الشاعر جناح إذا تمسك بذاتته . ولكن عليه أن يكون واقعا في طوره أو رؤيته

### (ج) الرموز الخاصة

بعد أن مر بوجه عام عمقه طعمه في صنع الشعر . شأنه في ذلك شأن المحر والصوره والإيقاع . والمهدف من هذه العملية هو تسطير أو «تث» التعقيد الذي عبر الفكر والتحررة عن طريق

التعويض شئ عن شئ أو أشياء أخرى . ويستلهم الرمز هذا المعنى إما مسبا أو إشارة أو دعوة لعمل شئ ما . وهو - أيضا - وسيلة من وسائل التعبير عن وحدة الإدراك والتجربة ، بل إنه يؤدي دور «المشجب» الذي تعلق عليه المعاني والدلالات ، فضلا عن أنه يساعد على تكثيف التأثير العاطفي للتجربة موضوع التعبير الأدبي

والرمز ينقسم عادة إلى نوعين :

١ - رمز عام أو شائع بين الناس ، مثل اليد المضمومة رمزا للقوة والتبديد بها ، والحمامة رمزا للسلام ، والناج رمزا للسلطة ، والماء رمزا للغناء ، الخ .

٢ - رمز خاص غير شائع بين الناس ، يختصه الأدباء والشعراء ولا يمكن عزله عن السياق الذي جاء فيه . وهو يختلف - بهذه الصورة - من أديب أو شاعر إلى آخر ، مثل رمز «الطة» في مسرحية «الطة البرية» لأبيسن ، الذي لا يظهر معناه إلا من خلال النص نفسه

هذا النوع الأخير من الرمز هو الذي يهتما في هذا السياق ، لأنه مصدر مهم من مصادر «الصورة» في الشعر بصفة خاصة ، والصورة هي الجسر الذي يصل بين خيال الشاعر وخيال القارئ (٢)

عبر أنا تلقى في القصائد الست بثلاثة أنواع من الرموز الخاصة

١ - الرمز البسيط الذي لا يكشف إلا عن معنى واحد محدد ومن أمثله «لوحة الطراء بأحد المتاحف» رمزا للمدينة في التصوير حين يخلق فيها المصور المتدني عهد ماياكوفسكى . وه الأعمدة الأربعة» عهد لوركا رمزا للجهت الأربع . و«حصارة بأربعة أرجل» رمز الحيوانية عند أدونيس (لعله يقصد . بأربع أرجل لأن الرجل مؤنثة ١) ، وه الوحش الرابض قرب البحر» رمز تخال الخربة عند اليان

٢ - الرمز المركب الذي يكشف عن أكثر من معنى . ومن أمثله قول ماياكوفسكى :

إلى أحملق في الجسر

مثلا بحملق رجل من الإسكيمو

في قطار . وهو قاهر القمم

مرحل الإسكيمو هنا رمز للبداي البعيد عن الحضارة الحديثة . والقطار من رموز هذه الحضارة . وخليفة مع فتح العم ثنائيا هي رمز الدهشة كما هو معروف

٣ - الرمز الثماني الذي يحمل إشارات معينة من ثقافة الشاعر و«ثقافة العالم» ومن أمثله قول مسجور ليونيرك «هذه أوان الح والستوى» - هائل وانسبون هو الصعاع الذي أرنه الله على بني إسرائيل في فترة الأربعين عاما في قصوده تائبين في سبء بعد خروجهم من مصر في الزمن القديم . وقول

العالم الكبيرى - بل فى بعض مدن العالم الثالث - قطارات  
للأنفاق ، وبعضها ظهر قبل قطارات نيويورك .

وملأ أن اليباق قد استواء هذا التغير دون تمحيص فأورد فى  
قصيدته نصا لماتين بالإجليزية فى مقتضين متالين : يقول فى  
أولها (رقم ٤) :

ف فى FIFTH AVENUE ينطى النور

أى : فى الشارع الخامس ينطى النور .

ثم يقول فى المقطع الآخر (رقم ٥)

TELL ME WHAT WAS THAT ?

أى : قل لى ماذا كان ذلك ؟ وكان يجب وضع فاصلة بعد  
TELL ME حتى تصح الكتابة .

ولكن : هل كان السياق فى الحاتين بحاجة إلى هذا العبث  
الذى انغرد به شاعرنا بغير تبصر ؟ !

لقد كان إليوت غير عايت حين شحن الأبيات الأحيرة من  
قصيدته «الأرض الموات» (معلنة لى ترجموها بالأرض  
الحراب ! ) بعبارات أربع لعات أجنبية ، فقد كان السياق يقتضى  
مثل هذا الشحن اللغوى ، ولكن أدونيس واليباق حاءا بما لم يأت  
به الأوائل .

### ثانيا - بنية القصيدة

مما تعددت معانى بنية القصيدة فلا بد أن تلتنى عند نقطة  
جوهرية ، هى وحدة عو القصيدة وتابعها نفسيا وعصويا . فكل  
قصيدة عالم خاص متميز حقة ولغزا ، عالم له مطلقه أو تناهيه  
الدال الحاص . الذى يحلقه الشاعر ويصم . والوحدة التى تجمع  
بين أجزاء هذا العالم هى البنية . والمفروض فى هذه البنية أن تقوم  
على التماسك والعصوية بين أجزائها المختلفة . ولكن قد تكون البنية  
فى أظهر معانيها هى الهيكل الخارجى للقصيدة ، أو هذا هو  
مظهرها الخارجى ، على حين يكون مظهرها الداخلى هو سبج  
القصيدة ، أى عناصر الإيقاع والنمط والمجاز والعلاقات بينها ، بما  
تخلق الصور والرموز فى النهاية (٨)

والذى يهنا فى هذه المعانى هو معنى البنية كوحدة للتتابع  
القصيدة ومعها ، أى وحدة التدفق الشعرى ، وهى وحدة  
عصوية بغير شك ، مما أتحدث القصيدة من أشكال حائية  
وهذا المعنى نواجهها القصائد الست بنوعين من البنية  
الشعرية

١ - البنية البسطة - أى وحدة التدفق الشعرى على سق واحد .  
كما فى القصائد العائية القصيرة . ونشأها هـ قصيدة «البحر»  
للوركا وحدها ؛ فهذه القصيدة أشبه بنمى شعرى واحد  
ومركز . وقد ساعدها على ذلك شكلها العائى القصير لدى  
أحدثه .

أودونيس وشيح ميدوزى يرتفع بين الكعب والكعب .  
فيدورا هى بطة الأسطورة اليونانية التى كان الرجال يتحولون  
إلى حجارة إذا نظروا فى وجهها ، ثم جمع أحدهم فى أن  
يصح أمامها مرآة فطرت فى وجهها تحولت فى الحال إلى  
حجر ، وكذلك قول اليباق : «موسقى تعلن عن عامورة فى  
القرن العشرين وسادوم المجهول المعلوم» ؛ عامورة وسادوم  
هم المدينتان (اشميتان) اللتان دمرهما الله لصادهما فى الزمن  
القديم .

ومن الملاحظ أن لوركا وأباسته لم يستخدموا سوى الرمز البسيط ،  
وأن أدونيس كان أكثر الشعراء الستة استخداما للرموز للثقافية فى  
صورة حشد هائل للإحالات على التراث العالمى بوجه عام ،  
والبيوركي والأمريكى بوجه خاص . وبدون هذا الشرح الوير  
بتعذر على لغارى - عربيا أو غير عربى - أن يتاج القصيدة ؛ هيا  
عشرات من أسماء الأشخاص والمدن والجامعات والشوارع  
والؤسسات الأمريكية التى تحتاج إلى قائمة لشرحها ، وتمثل فى  
الوقت نفسه رموزا من النوع الثالث الثقافى . ولكنها رموز من  
الكثرة المفرطة بحيث لم تتحملها القصيدة ، ولا كانت - فى الوقت  
نفسه - فى حاجة إلى أصلا .

يقول أدونيس - على سبيل المثال - مخاطبا لثكولى :

وفى أنظر إليك بين الرموز فى واشنطن ، وأرجى من

بشبهك فى هارلم ، أفكر : متى نخرج نوردك الآتية ؟

ويعلو صوته : حرروا لثكولى من بياض الرموز .

والمرر هنا رمز تشال لثكولى الضخم المصنوع من الرمر  
الأبيض ، الذى يجلس وسط قاعة فسحة للزوار مغطاة بالمرمر  
الأبيض أيضا فى واشنطن العاصمة . ولكن كم قارئا يعرف هذه  
المعومة ؟ !

وقد استعان أدونيس فى قصيدته بنوع آخر من الرموز - جراه  
فيها اليباق بعد ذلك - يمثل فى إرادته لكلمات أو عبارات إنجليزية  
مثل قوله

نيويورك SUBWAY + IBM آتيا من الوحل والحرمة

داهبا إلى الوحل والحرمة

وكان الحروف العربية التى رسم بها الأسماء الإنجليزية الكثيرة  
للأشخاص والأماكن التى أوردتها قد فرغت فاضطر إلى الاحتفاظ  
هاتين الكلمتين برسمها الإنجليزية ! والأولى اختصار لاسم شركة  
لأجهزة الحاسبة والآلات الكاتبة والألكترونية المشهورة اليوم ،  
والأخرى معناها قطار الأنفاق الكهربائى ؛ وكلاهما فى نيويورك .

وأذا جار الاحتفاظ برسم اسم الشركة السابق مختصرا كما هو  
فلا يجوز الاحتفاظ برسم الكلمة الأخرى التى كان من السهل  
رحمتها ، لأنها ليست مقصورة على نيويورك كالأولى ؛ ففى مدن

٢ - البنية المركزية ، أى وحدة التدفق الشعرى على سق متعدد كما فى القصائد الملحمية ، وعظمتها هنا القصائد الخمس الباقية ، مع التماوت فى الطول ؛ فهذه القصائد الخمس - ماعدا قصيدته - عشر بروكلين - مكونة من قطاع أو لوحات مقسمة بأرقام تتراوح بين ثلاثة عند سجور وأى سنة ، وعشرة عند أدوبس ، وأربعة عشر عند اليان .

أما قصيدة «جسر بروكلين» لما باكونسكى فهي مركبة البنية ، على الرغم من استعانتها الشكلى عن المقاطع واللوحات . فبعد أن وقف الشاعر على الجسر ، وراح يرى المدينة من خلاله ، ويتقطعت لتفاصيل الموحية واحدة بعد الأخرى :

لم بعد سوى طيوف ساكنها

تتسلق وهج بوافدها الساطع

والقطارات التى تجرى على قضبان مرفوعة فوق عمد

تتر بثؤدة

.. والأشعة المارة من تحت الجسر

تبدو أصغر من الدبابيس .

وهجاء وسط الترقب لمزيد من الصور أو التفاصيل يقول الشاعر :

لو أن نهاية العالم حلت

ومرقت العرشى كركبتنا إربا ،

لما بقى سوى هذا الجسر ،

يرتفع هاليا من وسط ضباب الدمار

وكما يعاد تركيب السحابة الضخمة الحبيبة ،

من العظام التى تفوق الأبر نعمة

كما تسمق فى المتاحف ،

سيصبح عالم جيولوجيا العصور .

فى إعادة تركيب عالمنا المعاصر

من فرق هذا الجسر

وصوف يقول :

وهكذا يكون الشاعر قد مهد لدخول صوت آخر مع صوته صد منتصف القصيدة . وعندئذ يسلمه الميكروفون إذاً، صبح التعبير - فى عالم الحيولوجيا هذا التعبير ، يحدثنا عما كان من أمر ذلك الجسر ومدبته . ويرسم لنا لوحة من التاريخ والواقع تدور فى الخيال ، حتى يصل إلى قرب نهاية القصيدة ، يشير مرة أخرى إلى صاحبه الشاعر . ويبعد إليه الميكروفون لينهى القصيدة بـ

جسر بروكلين -

سبحم

ياله من شئ رائع !

وهكذا أيضا يسرى تدفق القصيدة على نحو طبعى ، لاحتاجة فيه إلى التقطيع والفقرات أو غيرها ، ولا يشعر قارئها بأى هبوط عند أى انتقال

وأما القصائد الأربع الأخرى ذات الفقرات فأولها قصيدة «سجور» ، التى يلعب فيها صوت الشاعر الدور الأوسع فى التعبير ، ولكنه قسمها إلى ثلاثة مقاطع على أساس حلقى ، طرهاء صورتها نيويورك المتناقضتان (البهاء فالسوداء) ، وحاصله الترتيب بين التناقض والمصالحة بينهما . وحلال ذلك تدفق مقاطع القصيدة واحداً وراء الآخر دون ثبو أو هبوط ، على العكس من المقاطع الثلاثة فى قصيدة أى سنة ، التى لا يجمعها سوى وحدة الموضوع ، فكل منها يمكن أن يكون قصيدة مكثفة بذاتها ، مستقلة بعواها أيضا (شاعرة للمدينة - مدينة القيامة - مصب الحرية) ، ويسهل فصل كل منها عن الأخرى . وربما - لهذا السبب - كان من الأفضل أن يأتى المقطع الثالث محل الثانى (مدينة القيامة) لدى يصح بهذا الترتيب المقترح ذروة مطلوبة فى مثل هذه الحالة من استقلال المقاطع ، بدلا من الدروة المصادفة التى يشعر بها القارئ ، ولا تستدعيها الوحدة العضوية بين المقاطع .

أما قصيدة أدوبس المكونة من عشرة مقاطع متدفقة الطول فتشارك قصيدة أى سنة (أو بالأحرى تشاركها قصيدة أى سنة) فى استقلال المقاطع واكتفائها الذاتى ، ولكنها تتميز بخاصية واضحة كذلك التى أضحها العقاد من قبل على شعر شوقى حين بدل ترتيب الأبيات فى إحدى قصائده . فالمقطع العشرة فى هذه القصيدة لا يربطها رابط حتمية التسلسل ، كأن يسبق المقطع الواحد من سابقه ويؤدى بالضرورة إلى لاحقته ، كما فى الدراما على سبيل المثال . وبذلك يمكن إحلال أى مقطع محل الآخر ، ويمكن إعادة ترتيب المقاطع على نحو عشوائى كما ترتب أوراق اللعب ، مع حذف المقطع الأخير الذى عاد فيه الشعر إلى بيروت ، فلا يحدث أى خلل فى بنية القصيدة .

وهضلاً عن هذه الخاصية السلبية فى قصائد المقاطع هذه نجد خاصية أخرى أكثر سلبية فى بنية القصيدة ، وتلك هى ما يمكن أن نسميه «الترثرة الشعرية» التى لا تصيف إلى أخرى العام لتدفع لقصيدة . ومن أمثلته البررة استطراد الشاعر فى المقطع السادس بغير داع يستدعيه التدفق الشعرى . فبعد أن يطالب بتحرير لتكون من المرمر ، كما سبق أن أشرنا ، يطالب أهله - فى الغالب - بأن يدهوه بقرأ صاحب الزرع والأفق الذى قرأه ماركس ولين وماو والتورى .

... والتورى ، ذلك الخنوع

الساوى الذى أنحل الأرض وسمح لها أن

تسكن بين الكلمة والإشارة . وأن يقرأ

ما كان يود أن يقرأه هو شئ منه ، عروة بن الورد :

«نقسم جسمى فى جسم كبرى...» ولم يعرف عروة



بغداد ، وربما رفض أن يزور دمشق . بق حيث  
الصحراء كتف ثانية تشاركه حمل الموت . وترك لم  
حب المستقبل جزءا من الشمس متوقعا في دم  
غزاة كان يناديها : حبيبي ! وافق مع  
الألق ليكون يته الأخير

في هذه النموذج استطرد الشاعر بغير داع مرتين : مرة عند  
النمرى وأخرى عند عروة . وإذا جاز الاستطراد عند النمرى  
لداعي تعريف الأجانب به مثلا ؛ فلا يجوز عند عروة ولاسيما بعد  
شعرة بته المقبلة .

هاتان الحاصيتان ، خاصة انضمام الوحدة المعنوية بين  
مقاطع القصيدة ، وخاصة الترتبة الشعرية ، تظهران أيضا في  
قصيدة الياني بين المقطع الأول ، والمقطع الأخير . على الرغم من  
قصر المقطع الأربعة عشر عموما نجد من اليسير إبدال مقطع  
بمقطع . وتقديم مقطع على آخر ، كما نجد من اليسير حذف بعض  
المقطع نهائيا فلا يحدث أي خلل في بنية القصيدة . واليك مثلا :

جبالات ومبوك ماجورون

من كل القارات ، برسم البيع ، هنا ، في فلام  
الحسن المنوع وفي إعلانات الصابون

٩

ادفع دولارا ، تقتل إنسانا ، باسم القانون

١٠

لغى الشارع في هارلم

وجه عجوز ، عشي ، محزوز ، فافم

نحت رماد الصيف الزيجي الراحل

١١

سيدتي تبحث عني . وأنا أبحث عنها في الطوفان

ضلت قدمي في أبراج الفولاذ المسنون وضاع العنوان

١٢

الحب دخان

هذه خمسة مقاطع لا يؤدي كل منها لآخر ، ومن السهل أن  
يصح ١٢ محل ٨ . ٩ محل ١٠ . ١١ محل ٨ . وهكذا من السهل  
أيضا - بترتيب آخر - أن نحذف المقطع ١٢ مهاترا فلا يأتى بعد

١١ ، لأنه في النهاية تقريري لايع من المقطع ١١ ولا يؤدي إلى  
المقطع ١٢ الذي يعود فيه الشاعر إلى تمثال الحرية . ذلك الوحش  
الرائض قرب البحر .

والسبب في هاتين الحاصيتين السليبتين مركب في أحقة ؛  
أحد عناصره هو الداتية التي عرق فيها شعراؤنا ؛ وأحد عناصره  
الأخرى هو العنائية التي درج عليها شعراؤنا ؛ وأخيرا يأتي عنصر  
الخبرة بالدراما ؛ وهي خبرة ما تزال صعبة في تراثنا الشعري  
للمعاصر وفي أيدي شعرائنا المعاصرين . وأهم ما تفرحه هذه الخبرة  
على الشاعر هو دقة التصميم الواجبة في مثل هذه القصائد لطويلة  
التي يقطعها أصحابها عذريا وكيفا اتفق .

### الخلاصة :

مخلص من هذه الدراسة المقارنة بين القصائد الست ما إن  
أن المدينة الكبيرة تجربة حضارية قبل أن تكون موضوعا للشعر أو  
الثر ، وهي تجربة تستدعي المعاشاة قبل أن تستدعي المفارقة كما  
مخلص إلى أن الشعراء الذين يفترون بالزيارة أو الإقامة في مدته  
أجنبية يميلون عادة إلى مراعاة حلفتهم الثقافية - عامة أو خاصة -  
والتي تكتفي عليها عند تعاملهم مع هذه المدينة أو تلك ؛ فندبة  
الأجنبية تستفز فيهم تلك الحسنة الثقافية وتوقفها عند تعاملهم  
معا وكما تبهم عنها بوجه خاص ، وتؤثر عندئذ في رؤيتهم لها  
وموقفهم الفكري منها ، تماما مثلما تؤثر في مفردات التعبير ، سواء  
كانت هذه المفردات صورا أو رموزا . كما مخلص إلى أن شعراء  
بصفة خاصة ما يزالون يعاملون التجارب الحضارية - كمدن  
الكبرى - بإحساس الرومانتيكي ذي البعد الواحد ، أو الراضين  
المطلق بأعداد الطبيعة . ومخلص كذلك إلى أن خبرة شعرائنا  
بالتفاصيل الصغيرة الموحية مازالت محدودة ، وأن حزنهم المعنوية  
أو الداتية قد أصبحت من الهيمنة عليهم بحيث نربك خروجهم إلى  
نطاق الخبرة للصوعية أو الدرامية بما تقتضيه من تصميمات تقنية  
(فنية) دقيقة ، وربما تؤدي إلى الكثير من الترتبة التي نجدها في  
شعرا الحديث . ولكن من المؤكد أن هذه كلها انعكاسات لخصيتنا  
الثقافية التي نكت فيها حرية الحركة ، كما تكت فيها مرونة في  
الاستجابة .

محرر

J. Gill, ed., *Love, Penguin Books, London, 1960*, pp. 76-77.

محرر

J. Read and G. Wake, eds., *Seagull, Oxford University Press,*  
(Oxford, 1965), pp. 155-157.

الهوامش :

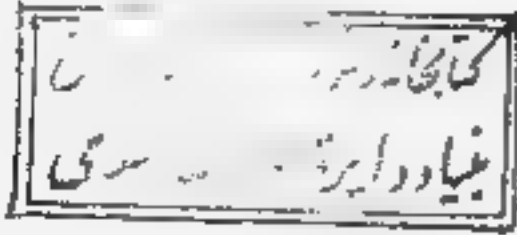
(١) جسريروكلي : *Modern European Poetry*, Harman

Books, N. Y., 1970, pp. 407-411.

- (1) Ibid., pp. 142-145.
- (2) فبر من اجل نيويورك ، الآثار الكاملة لاندريس ، ج ٢ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ - ص ٦٤٥ - ٦٧٣
- (3) قداس جيتري على نيويورك ، مملكة البقة ليلان ، دار العودة - بيروت ، ١٩٧٩ ص ٢٩ - ٥٦
- (4) روى نيويورك ، البحر موعدا لأي سنة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٨٢ ص ٦١ - ٦٧
- (5) انظر عرضا لعمه الرسالة و كتابا - قضايا ومساائل في الأدب والفن ، كتاب الإبداع والتشعير ، القاهرة ، ١٩٧٥ ص ١٣١ - ١٣٨
- (6) J. Gib, op. cit., p. 88.
- (7) اميج في هذا الموضوع
- (8) W. Irmacher, The Nature of Literature. Holt, Rinehart and Winston, Inc. N. Y. 1975, pp. 69-72.
- (9) R. Fowler A Dictionary of Modern Critical Terms, Routledge and Kegan Paul, London, 1973, pp. 76-77 and 183-185.
- (10) J. Shipley, A Dictionary of World Literature. Littlefield, Adams and Co. N. Y. 1968, pp. 189-190.
- (11) Donald Barlow Schaffer, A Short History of American Poetry A Dutton Paperback, N. Y., 1974, p. 141.



# العمى في مرآة الترجمة الشخصية طه حسين وفتيد مهتا



## فتدوى مالطى - دوجلاس

المقارنة نوع من الرؤيا وتشتمل الرؤيا في هذا البحث على مقارنة بين سيرتين ذاتيتين لكاتبين  
ضربين . هما طه حسين وفتيد مهتا Ved Mehta .

يعتبر كتاب « الأيام » لعليد الأدب العربى من أروع المؤلفات العربية المعاصرة<sup>(١)</sup> وتبع أهميته من  
طبعته كآثر تاريخى واجتماعى ، فضلا عن أنه يعبر عن صراع شخص كفيف ، هو من أعظم المفكرين  
والأدباء المعاصرين<sup>(٢)</sup>

أما فتيد مهتا . فهو كاتب هندى ينتمى إلى الهندوسية . كعب بصره في طفولته ، ويعيش الآن في  
الولايات المتحدة الأمريكية . ولقد ألف باللغة الإنجليزية أربعة عشر كتابا ، وصدرت ترجمته  
الشخصية « هيدى » Veda في عام ١٩٨٢ . ويعتبر فتيد مهتا من أشهر المؤلفين في أمريكا<sup>(٣)</sup>

ولاشك في أنه لا يوجد تأثير مباشر أو متبادل بين طه حسين وفتيد مهتا ، ليس المؤكد أن طه حسين لم  
يقرأ كتاب فتيد مهتا الذى صدر سنة ١٩٨٢ . والاحتمال بعيد في أن تكون لفتيد مهتا معرفة ما بطله  
حسين

المقارنة بين تطورات ومؤسسات تاريخيه . دون حدوث أى تأثير  
بينها

وإذا لم يكن هدف المقال إيضاح التأثير ، فما الهدف لدينا  
إذن ؟ نزع - في الحقيقة - أنه من بعيد بلطف والأدب مع أن  
يقارن باحث الأدب المقارن بين أدباء مختلفين ( أو بين آداب  
مختلفة ) من مجموعات لغوية مختلفة ، للساؤل عن كيفية  
معالجتهم الأدبية عندما تناولوا مسائل ونقصات نفسها  
وأحسب أن عملية المقارنة تحسر كثيرا إذا قامت بين كتب تختلف  
في شكلها ، أو جنسها الأدبى ، أو القضايا التى تتناولها . ونجد  
الناقد - لكى تكون المقارنة مفيدة - إلى دراسة التوازيات عن  
مستوى التشابهات والاختلافات ، بحيث يكون الأدب المقارن  
سياقا للقراءة والمهم

لا المقارنة أو - بالأحرى - ما مفهوم الأدب المقارن في هذا -  
البحث ؟ يجب الإشارة منذ البداية إلى أنه ليس ضروريا أن يقوم  
الأدب المقارن على التأثير والتأثر ، أى على مسألة صلة تاريخية  
بين مؤلفين معينين ، فببب المسألة في هذه الحالة مسألة تشتمل  
على مجرد مفهوم للأدب المقارن أو حتى انعقاد الدين يعتمد عليهم  
الناقد بببب معه الخدص<sup>(٤)</sup> إن المسألة مسألة منهجية  
أسية وقد يتساءل المرء هل من الواجب أن يظل النقد  
الأدبى حيس الإصر العكوى وتترتبى لفلسفة الفرق التاسع  
عشر الوصية<sup>(٥)</sup> أم أن عليه أن يعيد من إبحارات المناهج النقدية  
لآية لى تسود العلوم لآسانية في القرن العشرين<sup>(٦)</sup> ونجد  
الإشارة إلى أنه حتى علم تاريخ قد افسس منهج المقارنة من  
حلل محال المسعى « التاريخ المقارن » - ذلك الذى يبحث

عندما يقرأ قارئ كتاباً في تراث ما - سواء كان واعياً أو غير واع - فهو يدركه من خلال سياق هذا التراث . ويتبعى لوظيفة الأدب المقارن أن تفهم كتوع خاص من القراءة « السياقية » التي تستل أكثر من تراث واحد . بمعنى أننا نقرأ كلا من الكتابين في سياق الآخر ، فالنظر إلى كتاب واحد يعطينا سياقاً لثاني .

كيف نفهم إذن طه حسين وفيد مهتا من خلال هذه النظرية ؟ أولاً : يترتب على ما قلته أمراً عن عملية المقارنة أنه ، كما زاد عدد المسائل المشتركة بين النصين ، سهل النظر إلى المهوم الخاصة للمؤلفين المهتمين وتراثها .

ومع « الأيام » و « فيدي » نحن إزاء عدة عناصر مشتركة :

أولاً : يمثل كلا النصين ترجمتين شخصيتين .

ثانياً : كتب بصير كل من المؤلفين في أوائل عمره ، ولذلك يتناول كل منهما مسألة الوعي على مستويات مختلفة .

ثالثاً : وهذا عنصر يبدو أقل وضوحاً : يتمنى كلا الكاتبين إلى العالم الثالث<sup>(١)</sup> .

ويفودنا هذا العنصر الأخير إلى نقاط مهمة ترتبط بالدراسات السائدة في الأدب العربي ، التي تقوم على مقارنته بالأدب العربي عادة<sup>(٢)</sup> ، وهو ما يمكن رده إلى سبيلين : الأول يتعلق بقضية التأثير ، فكثيرون يجمعون على أهمية دراسة تأثير الأدب العربي في الأدب الغربي ، وبخاصة في استعادة الأخير من الأجناس الأدبية التي سادت في الغرب . أما السبيل الثاني فيتحدد في شهرة الأدب العربي ، والنظر إليه بوصفه نموذجاً يفتدى . وفي الحقيقة ، إن ثمة ارتباطاً بين السبيلين ، إذ تومي عسبة مقاربة إلى رغبة الباحث في إثبات أن الأدب المتأثر ند للأدب الذي أثر فيه . وهذا النوع من الدراسات مهم ومفيد ، لكنه يتمنى إلى مجال آخر .

وعندما نقوم بمقارنة بين مؤلفين من العالم الثالث نحصل على نتائج أكثر أهمية من النتائج التي نحصل عليها من المقارنة بين أدب عربي ولأدب عربي ، إذ تبرز قضية العلاقة بالغرب و معظم بلاد العالم الثالث التي تتمتع بتراث أدبي وحضاري عريق ، احتك بالحصارة العربية وأدبها ، ومن ثم يعبر كتاب هذه البلاد . ويكتبون ، في مجتمع يحيا صراعاً بين القديم أو التقليدي والحديث . ونحن نستطيع أن نقارن - على سبيل مثال - بين وجود التماثل في كلا النصين . ونحتد هذه المقارنة ب كيفية انعكاس مسألة الحديث والتقليدي ، والغرب والشرق ، في كلا النصين . وسوف نكتشف - من خلال عبينا - ارتباط هذين الموقفين - أي الحديث والتقليدي - معي وأهميتها بالنسبة إليه .

لكن الوعي يبدو ذا دلالة من حيث هو موقف للتعبير عن قضية صراع الحديث والتقليدي ، كما أن له أهمية خاصة في

تحديد خصائص الترجمة الشخصية نفسها ، وذلك لأنه يمكننا أن نرى كلا النصين مرآة للوعي . ويمكننا أن نرى أي نص بوصفه مرآة للمجتمع أو للدات . هي الحق الذي يوضحه حابر عصعور في دراسته الأساسية عن طه حسين ، كان طه حسين يمتلك وعياً عميقاً بهذه المسألة<sup>(٣)</sup> . لكن الترجمة الشخصية تمثل نوعاً خاصاً من المرآة ، لأن موضوعها هو المؤلف نفسه ، فيصبح النص في هذه الحالة مرآة تعكس المؤلف ، بحيث يكون مؤلف النص في الوقت نفسه كاتب النص وموضوعه .

وكلا النصين يتناول الوعي على مستويين مختلفين : أولاً عني المؤلف . أي كاتب النص ، وثانيهما عني البطل أي موضوع النص . البطل مصاب بالوعي ، والكاتب إذن حكاية رجل صرير . من ناحية ، ومن ناحية ثانية فإن هذا البطل الكفيف يتحرك من خلال رؤية مؤلف مصاب بالآفة نفسها ، أي أن ذات المؤلف هي ذات وموضوع في وقت واحد . ولا يقف كاتب الترجمة الشخصية الصرير عند حد الكتابة عن نفسه أو نظرائه ، بل إن بإمكانه أن يتخصص رجلاً آخر بصيراً ، وفي كلا الحالتين تصبح إراء موقف يشكل جزءاً من رؤية الترجمة الشخصية . وبما أن الوعي يمثل محور النص فهو - بدوره - يلقي ضوءاً على مرآة الترجمة الشخصية .

نفودنا مسألة رؤية الترجمة الشخصية إلى خاصية أخرى ، تتعلق بكون النصين يتميان إلى فن القصص (narrative) . فكتائيم « فيدي » متقول إلينا من خلال ضمير المتكلم ، أما كتاب « الأيام » فهو متقول ، كما لاحظ عدد من النقاد ، من خلال ضمير الغائب<sup>(٤)</sup> . وقد أوضح فيليب لوجون (Philippe Lejeune) في دراسته البارعة عن الترجمة الشخصية المسماة « ميثاق السيرة الذاتية » (Le Pacte Autobiographique) أن لدينا إمكانيات عدة تتعلق بنوعية الراوي في السيرة الذاتية . وتمثل رواية الضمير الغائب واحدة من هذه الإمكانيات . وتتمثل النقطة المهمة في هذه الحالة في أن الظاهرة التي يسميها لوجون « ميثاق السيرة الذاتية » موجودة بلاشك في نص « الأيام » .

ونستطيع أن نقول إن أي طراز أدبي - قصصياً كان أو غير قصصى - يتألف من ميثاق معقود بين المؤلف والقارئ . ونتمنى هذا الميثاق نوعية الطراز بالدات - كالميثاق الروائي أو الميثاق التاريخي - على سبيل المثال .

ويشتمل ميثاق السيرة الذاتية على تعاقد ضمني مؤداه أن المؤلف وبطل الرواية شخصية واحدة ، أي أن الضمير الروائي في النص . ويتم عقد هذا الميثاق بطرائق عدة . ومن بين الطرائق التي يذكرها لوجون ، والمستخدمة عند طه حسين ، ثمة إشارات إلى اسم البطل (خصوصاً عندما يكون الشخصية نفسها كالمؤلف) ، و ثمة إشارات إلى المعلومات الشخصية التي

الجزء الثالث من « الأيام » . ولهذا سوف نعتبر الأجزاء الثلاثة ميدانا واحدا للمقارنة .

وقبل أن نبدأ التحليل ينبغي أن نوضح أن اهتمامنا ينحصر في النصين ذاتهما فحسب ، بمعنى أننا لا نبحث عن واقع تاريخي ما في حياة مؤلفي الكتاتين ، بل إن مدنا التحليل لا يفارق النص . وبالتالي فإن نتيجة البحث ليست تحميدا لواقع العمى في حياة الكتاتين ، بل تنصير واقع العمى في النص وأثره في تطورهما .

### كتابة العمى

لعل أهم سؤال نستطيع أن نطرحه بالنسبة إلى كتاتين ضريرين هو السؤال الذي يرتبط بتوعية الكتابة (écriture) نفسها . وقد عرضت جانيث مالكولم Junei Malcolm كتاب « قيدي » قائلة إن النص مكتوب من خلال نظرية « العمى الكامل » (١٢) . فما معنى الكتابة من خلال نظرية العمى ؟ وبناء على ذلك ما الذي نقصد إليه عندما نتكلم عن كتابة العميان ؟ فلتطرق هذا السؤال من وجهة نظر أخرى . كيف تختلف كتابة رأي ضرير عن كتابة راو بصير ؟ أي كيف يصور لنا الضرير عالمه الخاص ؟ وكيف يستخدم أساليب الكتابة ومفاهيمها ليبلغ هذا الهدف (١٣) .

ونبدأ فنقول إن كتابة العمى تتميز بخاصة مؤداها أن المعرفة برمتها تسجيلى (تأليفا) من خلال الحواس الالبصرية ، كالسمع واللمس والشم - على سبيل المثال ، ومن الجدير بالذكر أن واحدا من التأثيرات الناتجة عن الاعتماد على الحواس الالبصرية يتكون - أيضا - من تغيير دور الإدراك الالبصري نفسه . إن حصول الحواس الالبصرية في النص لا يعنى - بالضرورة - أي ارتباط بالعمى ، فمن الواضح - مثلا - أن للبصرين يستخدمون أشكال الإدراك الالبصرية مع الأشكال البصرية في الوقت نفسه . فلكي يرتبط استخدام المعرفة الالبصرية بمعنى لراوى . يجب استخدام هذه المعرفة الالبصرية بطريقة مدبرة بطريقة استخدام هذه المعرفة عند شخص مبصر . فالسمع - على سبيل المثال - يستخدم - أحيانا - بطريقة عادية وليس بوصفه وسيلة للتمييز . وعندما يسمع الشخص حوارا ما ويرد عليه ، يختلف هذا عن استخدام حاسة السمع لتعرف شيئا ما أو حتى شخص ما .

وعندما نهمل إن معرفة العالم تشتمل على معرفة لا بصرية ، بقصد استخدام الحواس - ما عدا البصر - لتعرف الأشخاص والأشياء . وإذا نظرنا مرة أخرى إلى ملاحظة جانيث مالكولم عن نص « قيدي » بأنه مكتوب من خلال نظرية « العمى الكامل » أدركنا أن هذه الملاحظة تقوم على استخدام ثابت لكتابة العمى ، لأننا نشارك قيدي في اكتشافه للابصري ، لئيه

تطابق مع ما نعرفه عن المؤلف ، بمعنى أن المؤلف والبطل الرئيسى يمثلان الشخصية نفسها . بالرغم من وجود رواية الصمير اعائب (١٤)

وكما هو معروف ، يتكون كتاب « الأيام » من ثلاثة أجزاء ، نشرت في سنوات مختلفة ، وقد طبع الجزء الأول سنة ١٩٢٦ والجزء الثانى سنة ١٩٤٠ . أما الجزء الثالث فشر أولا مسسلا في مجلة « آحر ساعة » سنة ١٩٥٥ وتم نشره في كتاب سنة ١٩٦٧ (١٥) . لكننا نرغم أنه بالرغم من اختلاف تاريخ الطبع تمثلت الأجزاء الثلاثة من الكتاب استمرارا أدبيا يبدو واضحاً . ولا يرجع ذلك إلى طبيعة النص بوصفه سيرة ذاتية فحسب ، بل يرجع - بالمثل - إلى المعانى الموحدة في النص نفسه . ويستطيع أن نصف الأجزاء بصورة عامة بأن نقول إن الجزء الأول يبحث البيئة الريفية ، ويبحث الجزء الثانى البيئة الأهرية ، أما الجزء الثالث فيتناول الحياة الجامعية في مصر وفي الخارج . ويلاحظ الناقد مباشرة من هذا النظر السريع أن النص تطور رسمياً ، بمعنى أن النص يبدأ بطفولة البطل وينهى به استادا في الجامعة .

أما كتاب « قيدي » فيحكي لنا طفولة قيدي وترتيبه . وهو البطل الرئيسى ، حيث تبنى في مدرسة داخلية للعميان ، كان يقم فيها طوال يومه . وعلى هذا القم يصور لنا الكتاب حياة قيدي وتعليمه الخاص ، وتدريبه الذى لقبه في هذه المدرسة . ويصف الكتاب أيضا زيارته - أثناء فترات معينة - لعائلته وأخيرا مغادرته المدرسة .

ووالد قيدي طبيب هندوسى ، درس في الغرب ، وأصبح واعيا ، بوصفه موظفا في إدارة الصحة العامة ، بمشكلة العميان في القرى ، أولئك الذى كانوا يعيشون - كما قال لابنه - كالحيتان الخريج ، فأراد لهذا السبب الاستغلال الكامل لقيدى ، بالرغم من عاهته . وبالإضافة إلى ذلك لم يكن اختياره هذه المدرسة عسريا ، فدير المدرسة هندی مسيحي ، درس في أمريكا ، فلابد في هذه الحالة من أن تكون معرفته الخاصة بالتدريس للمكفوفين « تقديمية » (١٦) .

وكانت هذه المدرسة مؤسسة خاصة بالمكفوفين البتامي وقد عاش قيدي في هذه البيئة طفلا ضريبا غيا وسط الأطفال الفقراء المكفوفين .

وكما هو واضح ، فإن كتاب « قيدي » محصور في طفولة البطل ، فيما تمتد سيرة طه حسين الشخصية من الطفولة إلى مس الكهولة والصبح . ولكي يتناول تحليلنا المعانى والأساليب المرتبطة بالعمى فلا ماص من أن نخصص الأجزاء الثلاثة لـ « الأيام » . وبكى نقارن - مثلا - بين الموقف من مسألة العرب في « قصص » ، أو بين تجربة كس من المؤلفين مع الكتابة البارزة للعميان ، برايل Braille ، يجب علينا أن نعد التحليل إلى



ومن أهم الحواس اللا بصرية المستعملة في الاستكشاف لأعمى حاسة اللمس . ويستخدم النص اللمس - أولاً - وسيلة من وسائل المعرفة الشخصية بالناس . وعلى سبيل المثال ، عندما وصل فيدي إلى المدرسة ، لمسته أياد كثيرة مرحة به فكادت تعدده (١٤) . وعندما تعرف ابنة مدير المدرسة عطيفة التي كانت في سريرها ، قادته والدتها إلى السرير ، حيث «وضعت يدي فيه ولمست ساقين تركلان» (١٥) . وحيثما دخل فاعه اليوم للمرة الأولى لمسه الأولاد (١٦)

وعند استخدام حاسة اللمس وسيلة إلى إدراك أشياء أخرى . فعندما يصف فيدي - على سبيل المثال - الكتب المستعملة في مدرسة - يصفها من خلال أعلفها . ولقد كان لكتاب القصص مأخوذة عن الكتاب المقدس «غلاف أملس متين» . يذكره - «تمثال طويل من الرخام» (١٧) . أما الكتاب المدرسي للمرحلة الأولى فكان له «غلاف خشبي من القماش» . بينما كان لكتاب الأساطير «غلاف خفيف من الكرتون» (١٨) . واستعملت المدرسة حاسة اللمس - أيضاً - بوصفها وسيلة تعليمية . فقد عرف الأولاد - على سبيل المثال - أشكال الحيوانات من خلال لمس لعب على شكل الحيوانات «ويصف فيدي طيراً كـ «شيء متعوش متعرج» ومصروع على القماش» (١٩)

أما حاسة السمع فهي مستعملة للتمييز بين الأصوات المستعملة في حاسة اللمس ، بمعنى أنها موجودة كي تدل على شخص «وعلى صفة شيء ما» . ولقد كان فيدي يعرف بوصول مدير المدرسة من خلال معرفته طريقة مشبه : «خطوات يسيرة» سريعة ترفع على الأرض العارية «٢٠» . وعندما تشارك فيدي مع أحد الأولاد في المدرسة عرف بوصول «لأنه سمع» «قدميه يجلدتين ترتطبان بالسلم» (٢١) . وعندما رجع فيدي إلى بيته وجد نفسه في المطبخ وهو يساعد أحد الخدم . وكان هذا الخادم يفرق بلسانه وير رأسه . وعرف فيدي أن الخادم يور رأسه لأن العرقمة كانت ناحية الشمال مرة . وناحية الجنب الأخرى (٢٢)

وتحدد أهمية الحواس اللا بصرية في نص «فيدي» في وجودها على المستوى العمى منها اختلفت زاوية نظرها إليه . عمى أن النص يعطى الصدارة للمعرفة اللا بصرية . حيث تظهر في أدق الأشياء الموصوفة ، فبحسب التقاربي مباشرة «عمى»

«عود كانه عمى في فيدي» - أيضاً - إلى الانعكاس في عالم المكفوفين أو في العالم كما يدركه المكفوفون : أو نقودنا بالأخرى إلى طريق الإدراك عند العميان كما يريد المؤلف أن يصوره التقاربي . وتتصل بالخدمة الأولى هذا الإدراك الجديد نسب الانعكاس العظم - ومن ثم التقاربي - اجتماعاً في عالم

المكفوفين ، أي مدرسة العميان بالذات ، فيتدعم - لذلك - هذان النوعان من الانعكاس . لكن التمييز بين الاثنين يظل ماثلاً فقد كان بإمكان فيدي أن يصف الحوادث في المدرسة بطريقة محايدة . وقد استطاع أن يقول ب - على سبيل المثال - إن المعلمة - الآنسة ميري - عبرت العرفة لتصل إلى مقعد طاب آخر . لكننا نقرأ عوضاً عن ذلك «سمعت رجلي الآنسة ميري العاريتين ترتطبان وهي تمر إلى كرسي باران (Paran)» (٢٣) . وهذا هو - في الواقع - ما يكون كتابة العمى الدابة في نص «فيدي»

أما في نص «الأيام» فهدب ظهور متنوعة مختلف عن نص «فيدي» ويرداد تعهد هذا الأمر لأن كتابة العمى ليست موجودة بالدرجة نفسها في الأحرار الثلاثة بكلمتها . لكننا نستطيع أن نقول - بصورة عامة - إن نص «حسب» - على عكس نص فيدي مهت - لا يعطى الصدارة بكذبة العمى بل يدفعها إلى الوراء .

إن كتابة العمى في الجزء الأول من «الأيام» ضئيلة ، بالرغم من أن النص - أو صاحبنا - الذي يمثل نص «الأيام» قد أصيب بالعمى . وبالرغم من تشبهه بأبي العلاء المعري (٢٤) . أي بشخصية صرير ، ذلك لأن طبيعة النص لا تدل - بشكل ثابت - على كتابة العمى في الجزء الأول . كما أن نقرأ عن «السائل» الذي وضع في عيني نصي في الصفحات الأولى (٢٥) . بمعنى أن التقاربي معرفة ما يكف بصر البطل . ونكس بظلم النص على مستوى ما نصا بصرياً . إذا جاز أن استخدام هذا المصطلح . أو على الأقل نصا غير أعمى . فحين نقرأ - على سبيل المثال - وصفاً دقيقاً وبصرياً لسيدنا وهو في طريقه إلى الكتاب : «وكان مطر سيدنا عجيباً في طريقه إلى الكتاب وإلى البيت صباحاً ومساءً . كان ضحكاً بادماً ، وكادت دهبته تزيد في صفحاته . وكان كما قدمنا ييسط ذراعيه على كني رفيفه» (٢٦) . إن الاختلاف بين «فيدي» و«الأيام» واضح .

لكن هذا لا يعني عدم وجود أمثلة في الجزء الأول من «الأيام» تشير إلى أثر استخدام الحواس اللا بصرية . ومن ثم تقرب من كتابة العمى . وعندما يأخذ سيدنا بيد النصي - على سبيل المثال - نقرأ : «فما راع النصي إلا شيء في يده عريب . ما أحس مثله قط . عريب يترجرج ، ملؤه شعر نمرور فيه الأصابع . ذلك أن سيدنا قد وضع يد النصي على لحيته» (٢٧) . ويشبه هذا المثال طريقة فيدي التي سمحها كتابة العمى : ذلك لأن البدء بوصف الشيء والاستعراق في هذا الوصف . ومن ثم تمييزه . يشير إلى حضور الحواس اللا بصرية . ومن هنا فإن هذا المثال يكاد يكون شاداً في الجزء الأول من «الأيام»

والمثال الثاني يعد أكثر اقتراباً من استخدام الحواس اللا بصرية . فعندما جلس النصي في حنقة شبح « . إلى جانب عمود من الرخام لمسه فأحس ملاسته وعموته .. » حينئذ تبي

« أن يمس أعمدة الأزهر ليرى أهى كأعمدة هذا المسجد »<sup>(١٨)</sup> . ويشتمل هذا المثال - صلا - على دفع المعرفة اللا بصرية إلى الأمام . وهو نموذج لطريقة استخدام المعرفة اللا بصرية في الجزء الأول من « الأيام » . فالمعرفة اللا بصرية لا تستعمل في هذه القصة لتعيين الشيء . إن الراوى يعلن أن الصبي جالس بجانب عمود من الرحام « قبل أن يصر أنه لمس هذا العمود » وقبل أن يعطى إحساسه من خلال لمسه . فليست حاسة اللمس مستخدمة لكي نخبرنا الراوى عن جلوس الصبي الى جانب العمود الرخامى . ومثل هذا اللمس - بالإضافة إلى ذلك - أول إدراك لا بصرى في القطعة القصية الطويلة . فقد سبق في هذه القطعة - قبل ذكر اللمس - وصف طويل لدخول الصبي إلى الحديقة وشعوره بها .

إن استعمال الحواس اللا بصرية في نص الجزء الأول من « الأيام » يختلف اختلافاً أساسياً عن استعمالها في نص « قبيد » . وذلك أنها لا تستخدم عادة لتعيين الأشخاص أو الأشياء لا زعم - طبعاً - أن الحواس اللا بصرية ليست موجودة ، فأمثلة السمع في النص كثيرة ، إذ يسمع الصبي صوت الشاعر<sup>(١٩)</sup> وأصوات النساء<sup>(٢٠)</sup> والفتيات<sup>(٢١)</sup> والقصص والآحاديث<sup>(٢٢)</sup> . الخ . لكن المهم هو مغزى الحواس اللا بصرية أو دورها النصى بالنسبة إلى ما أسميناه المعرفة اللا بصرية ( أى تعيين الأشخاص والأشياء - [على سبيل المثال] ) .

وستصبح أن يقول - نتيجة لذلك - به « نرغم من أن الجزء الأول من « الأيام » يدفع لإدراكات اللا بصرية أحياناً إلى الأمام . وبالرغم من أنه يحاول أحياناً عن طريقة صبيته . فليس هذا ذاتاً أو متكرراً . أى أنه لا يسمع - نأى زعم أنه يمثل حدثاً مكتنزة اللمس .

إذا نظرنا إلى الجزء الثانى من « الأيام » أدركنا أنه يمثل بلا شك . المستوى الأصق لكتابة العمى في النص . وستصبح أن نقول إن لكتابة قد أصبحت في الجزء الثانى كتابة عمى بدرجة أكبر . بمعنى أن نوعية النص بعيد حيث حد الفارئ نفسه معتمداً في عالم أقرب إلى عالم المكفوفين . وهو ما لم يتعود عليه في الجزء الأول .

وحديثاً بالذكر أن الصفحة الأولى من الجزء الثانى تقدم معرفة العمى ببسته من خلال حواسه اللا بصرية .

إذا تخوّل هذا الشاب أحس عن تبيته حراً حقيقياً بلغ صفحة وجهه ابتهى . ودخول حاسة لمسه حياً حياً . وأحس من سماعه صوتاً عربياً ينفخ سمعه ويبرز في نفسه شيئاً من الحب<sup>(٢٣)</sup> .

وعرف بعد ذلك أن هذه الأصوات « قروية » لنفسه<sup>(٢٤)</sup> . وبه معنى يستحده هذه الأشياء التى حسب ذلك على واقع

عالمه المادى<sup>(٢٥)</sup> . فمعتلماً يسمع صوتاً ما يعرف اسمه ومن ثم تظهر هذه المعرفة من خلال النص وأهميتها بالنسبة لإدراكه للأشياء . فالراوى يقول مثلاً :

« حتى إذا بلغ من هذه الطريق مكاناً معه مجمع أحاديث مختلفة تأتيه من باب قد فتح عن شماله . فعرف أنه سيحرف بعد خطوة أو خطوتين إلى الشمال ليصعد إلى السلم »<sup>(٢٦)</sup> . أو « دعاه صوت البعاء إلى أن ينحرف نحو اليمين »<sup>(٢٧)</sup> . حتى معرفته بالوقت كانت مرتبطة بالأذان<sup>(٢٨)</sup> .

ويقود هذا الاعتماد على حاسة السمع العمى إلى الاهتمام بالأصوات . لقد كان واعياً بوعية الأصوات واختلافها . بحيث بدأ - مثلاً - يميز بين أصوات الشيوخ في درس الفجر وأصوات الشيوخ أنفسهم في درس الظهر<sup>(٢٩)</sup> . حتى انطصة في عالم الفنى كان لها « صوت »<sup>(٣٠)</sup> . هذا الانقاس في الأصوات مستمر في كل من الجزء الثانى والجزء الثالث من « الأيام » . ولعل أهم مثال لعلاقة الفنى الخاصة بعالم الأصوات هو « الصوت العذب » في الجزء الثالث . فهذا الصوت - صوت المرأة التى سبتر زوجها - هو العنصر الذى يعبر حياة الفنى أحسن تغيراً . ويساعده على أن يدرك الحياة بطريقة مختلفة<sup>(٣١)</sup> .

ولدينا - بالإضافة إلى حاسة السمع - أمثلة لحاسة اللمس . إذ يتكلم الراوى في الجزء الثانى عن « شوق » الفنى إلى صدوق عرفة في طفولته . أراد أن « يمس الصدوق ويحس عبيه ويحس يديه الصغيرة خشية الأملس »<sup>(٣٢)</sup> . يسمى أن يقول بكل إصاف إن علاقة هذا المثال بمسألة كتابة العمى علاقة معقدة . من ناحية . ليس اللمس مستخدماً لتعيين لصدوق . ومن الممكن أن توجد إرادة لمس الصدوق عند شخص مصير . لكن من ناحية أخرى يقع هذا الوصف في عالم كتابة العمى بسبب الاستخدام الخاص لحاسة اللمس . من حيث الارتباط بين البطل والصدوق . مما يسمح لنا بأن نشعر بطريقة الإدراك لشخصية مكفوف .

والتميز من خلال اللمس فعلاً موجود . إذ نقرأ - على سبيل المثال - عن أحد شيوخ الفنى :

« وقد عرف الصبي رجليه قبل أن يسمع صوته . فقد قبل على مكان دبره لأول مرة مهرولاً كما تعود أن يمشى . فعثر بالصبي وكاد يسقط من عثرته . ومسترحلاً بعد ذلك لسان حش جلدتها يد الصبي فكادت تقطع »<sup>(٣٣)</sup> .

يرى من هذا المثال وجود الحسنيين مع اللمس والسمع . وسنرى بدقة في مثال غسه وخصومه في قول الراوى عرف الصبي رجليه قبل أن يسمع صوته . ثم يدور على أن جزءاً من أهمية الحكاية يكمن في انعكاس وضعه . أى أنه يعود عنه معنى نفسه إن حواسه لمعرف . حتى يستحسن قبل صوته ليس من عدم . بل ويحس . فحسب كمن مدته سوي - الأول

من المعرفة للظل الصرير. ومثل هذه القطعة النصية الشاذة مثلاً لكتابة العمى بموتدل في الوقت نفسه على الأهمية العامة لتسمع من حيث هو وسيلة لتعيين الأشخاص والأشياء لدى القبي المكفوف.

نكن طه حسين يجاور في نصه دفع الأصوات إلى الأمام كوسيلة للمعرفة والتعيين. إن استخدامهما أسلوباً يدل أحياناً على نوع من الصورة البلاغية التي تمثل - بدورها - استعلالاً لكتابة العمى في النص. ونجد مثلاً بارعاً هذه الظاهرة في الجزء الثاني، إذ نقرأ عن وصول شخص ما: «ويد هذا اصوت لقرع الباب وعصاه تفرع الأرض» (١٤).

هذه الأداة البلاغية هي - في الحقيقة - استعارة مكينة وتكون في هذا النص من استعمال الصوت دلالة على الشخص. فالصوت لا يمكنه أن يمتلك بدأً أو عصاً. بل يمتلكها صاحب الصوت فقط.

تؤدي هذه الاستعارة المكينة إلى تقطين أولاهما. لدينا معنى إيجازي الذي يعبر الصوت من خلاله عن الشخصية. تبيينها: لدينا المعنى الحرفي الذي يدل - بدوره - على اتصال لصوت كصفة عن الشخص. ويجوز - بناءً على ذلك - للصوت ألا يعتمد نصياً إلا على نفسه، ومن ثم لا يخلق - كما نعود - بالجسم أو الشخص المناسب، مما يتيح لنا أن نتكلم عن وجود ما يمكن تسميته ببلاغة العمى في نص المكفوف. وهي التي تعتمد على بلاغة الوصف لسبب - يرجع السبب لأول ما - في أن هذه الصور البلاغية تستغل أهمية الحواس الابصرية بوصف، ويرتبط السبب الثاني بتركيب هذه الصور بلاغية. على أساس غيبة الوصف والتعيين البصري.

نقد أوردنا مثلاً هذه الظاهرة مع «الصوت العذب» الذي يستخدم - أحياناً في النص - ليدل على شخصية أثرت كثير في حياة البطل. لكن العلاقة بين الصوت وصاحبه لا تتحدد لنا إلا بعد جزء غير قصير من النص (١٥).

وبساعداً هذا المثال - والمثال السابق من الصوت الذي قرعته هذه الباب - على إدراك العالم الابصري. لكنها بحلول إدراكنا أيضاً إلى وجهة أخرى معينة: لأننا نحس من خلال «عينا بعضي المؤلف بانتفاء معرفتنا الكاملة ببيته. وبذلك هذه الهيئة كخصائص جرتية» إذ يجرد الراوي الأشخاص - من وجهة نظر ما - من صفاتهم، عندما يتكلم عن الأصوات بطريقة منفصلة. وبذلك - عندما يشير الراوي إلى صفة وليس إلى شخص - بإدراكه ومعرفته المحدودة بسبب عاهته ويشتمل هذا الإدراك على بعض صفات الشخص. ونحس - من خلال هذه الأمثلة التي يصعب إثباتها المثال عن الرجل الذي عرفت رجلاه قبل سماع صوته - أننا إزاء إدراك غير كامل ومحدد، أو - عبارة أخرى - نرسمنا بلاغة طه حسين المكفوفة على مواجهة العمى بوصفه نقصاً.

ولذلك يختلف نمط نص طه حسين عن كتابة قيد مهنا الأعمى. فالأخير يدل على معرفة كاملة ببيته عندما يشير دائماً إلى قدرته على استخدام الحواس الابصرية لتعرف الأشخاص والأشياء: ويخلق قيد مهنا في كتابه وهم العالم المتناسك، بمعنى أننا عندما نسلم أنفسنا إلى النص وإلى تعرف الدنيا من خلال الحواس الابصرية، يظهر العالم في النص ميسكاً، ووصلنا المعرفة النهائية من خلال الراوي الصرير وحواسه.

ولكن التماسك الذي يخلقه قيد مهنا يشتمل على العمى الكامل من خلال كتابة العمى الثالثة. ويشتمل أثر نص قيد مهنا المدهش في إرغامه القارئ على المواجهة المباشرة لعدم المكفوف. بوصفه عالماً يختلف اختلافاً أساسياً عن عالم القارئ. ويمكننا أن نرسم أن قيد مهنا - بواسطة دفع كتابة العمى إلى الأمام - قد دفع العمى إلى الأمام، من حيث هو - أي العمى - عالم مدرك متغير.

أما نص طه حسين فيبدو من وجهات نظر عدة بعيداً عن هذه الظواهر. وقد أشرنا إلى أن كتابة العمى لم تكن واقعة في مقدمة النص، خصوصاً في الجزء الأول - «الأيام» - بمعنى أن القارئ لا يغمس مباشرة في العالم المدرك للعصيان. أما في الجزء الثاني، فيرداد مثل هذا الانعكاس، بما يدل - أولاً - على أن كتابة العمى - التي مثلت أسلوباً ثابتاً في نص قيد مهنا - تمثل عند طه حسين - على العكس - وسيلة أدبية يقوم بها الكاتب، وتمتعها الصدارة في أجزاء معينة من نص فقط. ويشير استخدام كتابة العمى بدرجة أكبر في الجزء الثاني من «الأيام» إلى وجود البطل في بيئة جديدة يجب عليه أن يتعود عليها ويتعرف أشياءها وأغاط الحياة فيها.

ونستطيع أن نقول إن نص قيد مهنا واع بإرادة تصوير العالم من خلال حواس الراوي الصرير، ولهذا يبدو - إلى حد ما - محبوساً في سجنه الأسوي، بينما يظهر نص طه حسين وكأنه أكثر حرية بالنسبة إلى معالجة كتابة العمى بوصفها وسيلة أدبية، وذلك لأنه ليس مهناً بالدرجة نفسها بتصوير الثابت للعالم المدرك. وبحرره ذلك فيمكنه من اتلاهب بهذه العناصر الإدراكية، ومن ثم خلق بلاغة العمى.

وعندما نقارن بين نص طه حسين ونص قيد مهنا نلاحظ أن نص طه حسين يتجنب هذه الناحية للعمى - كعالم مدرك ومتغير - على الأقل لمدة غير قصيرة. لكن هذا العنصر ليس العنصر الوحيد الذي يتناوله المؤلفان. وكما سنوضح من خلال تحليل العناصر الأخرى، سنجد أن طه حسين يدفع موضوع ما إلى الأمام، بينما يعمل قيد مهنا العكس.

### العمى والألم

وكتابة العمى تمثل عنصراً واحداً فقط من عناصر المتعلقة بالعمى في النصين موضوع الدراسة. ودا رجماً إلى

مفهوم المرأة وارتباطها بالعمى، أدركنا أن هذا العنصر يدل على طبيعة الترجمة الشخصية من حيث هي كتابة ، ومن حيث هي مرآة تعكس - في هذه الحالة - المؤلف الضمير . لكن ماذا عن بطل الترجمة نفسه ؟ وما أثر العادة عليه وكيف يتفاعل معها ؟

لاشك في أن هناك موقعاً مهماً جداً بالنسبة لهذا الموضوع في كلا السيرتين، وهو الألم بطبيعته الجسدية والنفسانية ، ومن ثم العصب . لكن تناول الصين لهذا العنصر يختلف اختلافاً أساسياً ، فبينما دفع طه حسين كتابة العمى إلى الراء ، قد دفع عصر الألم إلى الأمام . أما قيد مهنا ، فالعكس ، بمعنى أنه دفع كتابة العمى إلى الأمام لكنه دفع عصر الألم إلى الخلف .

يحكى لنا الراوى في بداية الجزء الأول من « الأيام » قصة الصبي المشهورة وهو يتناول الطعام مع عائلته . أراد أن يجرب الأكل ويكتسب بدبه « فصحك إخوانه » وأما أمه فأجهشت بالبكاء . وأما بوه فقال في صوت هادئ حزين : ما هكذا تؤخذ اللقمة يا بني . أما هو فلم يعرف كيف قضى ليلته «<sup>(١٦)</sup>» .

هذه القصة تقدم - بطريق مدلل - المهانة والألم المرتبطين بعادة العمى . ويكتشف صمق الألم عند الفنى عندما يقول الراوى إنه « لم يعرف كيف قضى ليلته » . ونلاحظ من هذه الحكاية بوعين من الألم ، الأول هو ألم الضرب الذى ينبع من إحساسه بأنه غير قادر على شئ « هادى كالأكل » أما الألم الثانى ينبع من العزلة . ونتيجة هذا الحادث حرمان الفنى عن « على نفسه ألواناً من الطعام » كما أخذ يأكل « نجساناً » في حجرة خاصة «<sup>(١٧)</sup>» بمعنى أن الفنى اعتزل الناس .

وتأتى هذه الحكاية أيضاً في الموضع النصى الذى يبدأ الفنى فيه بالتأمل بأنى العلاء الممرى «<sup>(١٨)</sup>» ، الشاعر العباسى الذى عرف عنه الشعور بالمرارة واعتزال حياة الناس . وهو ما يستمر - بالإضافة إلى ذلك - خلال الأجزاء الثلاثة للنص . ونجد أيضاً في الصفحات الأولى للجزء الأول حديث الراوى عن ذلك « السائل » الذى كان يوصع في عيني النصي « المطمئنين » ويؤديه «<sup>(١٩)</sup>» ، أى أن الألم بطبيعته الجسدية والنفسية يظهر بدءاً من الصفحات الأولى للجزء الأول من « الأيام » بحيث يشكل الحلو العام الذى يكتشف من خلاله بقية الكتاب .

لكن وعى الفنى بهذه العادة وألمها لا ينحصر في الجزء الأول من « الأيام » ، إذ تحده واصحاً في الجزء الثانى . عندما يناديه أحد المنتحين في الأهر هاتفاً : « أقل يا أعمى » ، يقول ب الراوى إن الفنى « قد كان تعود من أهله كثيراً من الرفق ونحو ذلك هذه الآفة بمحصرة » وكان بقدر ذلك وإن كان لم يسر قط « ولم يشمل قط عن ذكرها » «<sup>(٢٠)</sup>» . وهي تمثل حقاً شئاً مستمر في حياته . « كان يستحي أن يتحدث الناس عنها إليه . وما أكثر ما كانوا يفعلون » «<sup>(٢١)</sup>» . ويستطيع صملا أن يفسر في الكلام عن هذه الظاهرة . لكننا سنحصر الأمثلة في

مثال إضافي فقط . يتضمن هذا المثال تأملاً طويلاً «<sup>(٢٢)</sup>» عن العمى ، يدور في الجزء الثالث . يقول الراوى متحدثاً عن البطل إن العادة « كانت تؤذيه في دخيلة نفسه وأعرق ضميره .. كانت أشبه شئاً بالشیطان الماكر .. » الذى يخرج للإنسان فجأة « « فيصيه ببعض الأذى » « وكان يذكر كلام أبى العلاء حين قال « إن العمى عورة » «<sup>(٢٣)</sup>» .

لا نحتاج هذه الأمثلة إلى تعليق كبير بالنسبة إلى العنصر الذى تهتم به الآن وهو الألم . وصالة الألم الجسدى لافتة في « الأيام » ، لكن الألم النفساني يمثل عصباً من أهم العناصر القارة في الأجزاء الثلاثة . ويرتبط هذا النوع من الألم بالعمى ويقله القاص إلينا من خلال التأمل بأنى العلاء . ويبلغ هذا الاهتمام بالألم فروته في الجزء الثالث مع التأمل الطويل عن العمى الذى ذكرته سابقاً . ولا يشعب هذا الإحساس بالعمى وما يليه من ألم إلا في نهاية الجزء الثالث بـ « الصوت العذب » للفتاة التى يتزوجها «<sup>(٢٤)</sup>» .

ونلاحظ أن الراوى لا يتجنب واقع الأم المرتبط بعادة العمى ، بل يقدمه بصورة مباشرة إلى القارئ . لكن الأمر عند « قيدي » على العكس من ذلك ، إذ لدينا تقريباً ظاهرة مناهضة . وعندما نلتقي بالبطل الصغير يبدو عليه سعيه ، إذ نراه وهو يكتشف الدنيا مع زملائه في المدرسة ، حيث يتعلم ارتداء الملابس والحياطة على سبيل المثال «<sup>(٢٥)</sup>» . ويبدو انتقده إلى المدرسة خالفاً من أية مشاعر مؤلمة ، فهو يحاط بالحنينة والعبادة في البيت وفي المدرسة . وهو إحساس يعرزه في المدرسة الشعور بكونه غنياً ، فلا يشفق عليه القارئ عندما يحس - على سبيل المثال - الملابس الخشنة لزملائه الفقراء «<sup>(٢٦)</sup>» . ويتدعم شعور القارئ بهذا الحلو مع استخدام ألفاظ التبدل التى تشير إلى الحب . لكن الألم - مع ذلك - يدخل النص تدريجياً ، فالألم والصعوبة يظهران من خلال حوادث معينة .

نحاول زوجة مدير المدرسة أن تعلم قيدي طريقة الأكل بالمعلقة بدلاً من يديه . ولم يكن هذا سهلاً ، إذ كان الطعام يسقط على المائدة . وإذا « بالمرق يسيل » عليه « وعلى مفرش المائدة وأحياناً على روضة المدير . نبت التى أعدت له عدته مائدة بعيدة عن مائدة العائلة ، لأخذ يأكل وحيداً . لكنه تعود - في النهاية - الأكل بالأدوات «<sup>(٢٧)</sup>» . ونشبه هذه القصة ، كما هو واضح ، معاناة طه حسين مع الأكل ، لكن هناك اختلافاً بين الحادتين ، فحكاية طه حسين لا تشير محسب إلى تكبف شديد الإيلام ، ولكن إلى إحساس مستمر بالمرارة النفسية ، فيما تشير قصة قيدي إلى صعوبة مؤقتة على طريق التكيف سرعان ما تزول . ولكنها - بالرغم من ذلك - إشارة من الإشارات الأولى في النص إلى صعوبة تكيف الصيرير مع سلوك المبصرين وعالمهم .

ملونة ؟ قال : لا . سألته ثانياً : هل لديكم صور برايل  
ملونة ؟ فأجاب : طبعاً .<sup>(١١)</sup>

وتقوم أهمية هذا المثال على إبراز علاقة قدي الراوى  
بالبيت المصرية ، وشعوره بالمهانة التى تصطره إلى الكذب  
وادعاء امتلاك صور برايل . ونحس بازدياد هذه المهانة عندما  
يبالغ فى الكذب عن صور برايل الملونة

ولكن هذا المثال ينطوى على أهمية أخرى : فالصور لا  
يمكن التمتع بها إلا بحاسة البصر . وليس هناك مثال يمكن أن يعبر  
عن عنصر لا يستطيع أن يدركه الصرير كهذا المثال . مفهوم  
صور برايل ، خصوصاً صور برايل الملونة ، هو أساساً مفهوم  
غير معقول . ونفقد هذه اللامعقولة بدورها إلى فهم الكلام عن  
الصورة البارزة بوصفه سحرية مرة ، نفصح عدم وجود  
الإمكانات الإدراكية للصرير ، بالرغم من الأدوات والأجهزة  
المزعة لمساعدته . وه صور البرايل هي الصور لدى اختاره  
قيد مهنا لهذا الفصل<sup>(١٢)</sup>

وكما رأينا ، فحين إراء نوع من التطور فى نفس قيد مهنا .  
كلما اقتربنا من نهاية الكتاب راد وعينا بالألم الحسدى والنفسى  
للطفل الصرير . ولدينا أيضاً - فى الجزء الأخير من الكتاب  
إشارات إلى العلاج الشعبى المؤلم الذى عولج به قيدي . بالرغم  
من أن هذا العلاج قد وقع فى أوائل عمره - أى تاريخياً قبل  
وجوده الحى . وستناول هذا الموضوع فيما بعد . وستطيع أن  
تقو من وجهة نظر ما إن هذا التطور يبلغ درجة حاسمة فى مهنة  
الكتاب . ولعل أهم ظاهرة فى نفس « قيدي » - بالنسبة إلى  
المصر الذى يتم به الآن - هي خاتمة الكتاب فى الصفحات  
الأخيرة يرجع الراوى ، وهو فى العقد الرابع من عمره ، إلى  
المدرسة والبيئة اللتين صورهما فى النص . لقد تعبر كل شئ  
حتى المدرسة نفسها أصبحت مدرسة لبثت هى أصوات  
« خبيطة ، منكشة ، محبولة » ، كما لو كان هؤلاء السكك لم  
يكونوا « مكفوفين محسب » بل متحلفين عقياء . ويتساءل  
الراوى حينئذ عن مدرسة طفولته وهل كان لها الحق العام نفسه .  
ويحزنه هذا السؤال لأنه يدرك أن جوابه لا يتعلق بأذاكرة بل  
بساد البصيرة والخبرة . ولم يكن يمتدك هاتين الخصلتين فى  
طفولته وبروره . أيضاً - إحدى زميلاته فى المدرسة . وكانت  
سكنى فى حى فقير وماتت الرملة تتر كاشحاده فى  
الشارع . ويطلب منه ساعة برايل ، فيؤكد لها أنه سيرسل  
الساعة . ويصرف جراً من عرق . وقد أهاج فيه ، صوب  
الشاحد ذاكرة أكثر نكاره وجوها قدي .<sup>(١٣)</sup>

تصف خاتمة الكتاب بحساب عصفاء نص حين يرجع  
بعد مرور عتد من السنين إلى المدرسة وعدم يورج بين حو  
العام انشائد الآن هي بين الحو عام لدى يدكره فى صفوته  
بلى شكاً على النص برمه ، ويعيد القارئ ينظر « سائو » فى  
محتويات النص على حو ، حدد

بلى القارئ - دون - أن حياة الراوى ليست الحياة المثالية  
التي صورها النص فى البدايه وعلى الرغم من ذلك فالألم  
والمهانة المرتبطان بهذا الحدث عبر عميقين نسبياً . لكننا نصادف  
مع تقدم النص مثله بشير إلى الألم الناتج عن العمى بشكل  
أوضح وأكثر عدداً يقول لنا الراوى لأول مرة فى الصفحة  
الثالثة والتسعين إنه كان يبسب أحياناً « مكان حائط أو عمود »  
فيصطدم بها . إذا ترك الباب مفتوحاً أو : إذا تقلى كرمى « من  
مكانه المهود فيرتطم بها أيضاً . ولذلك كان الألم الجسدى  
يصاحبه كل يوم من جراء هذه الأحداث . لكنه لم يكن وحيداً  
فى مواجهة هذه المشاكل ، إذ كان الأولاد العميان كلهم  
يصلطدون دائماً بالأشياء ، إلى أن أصبح الاصطدام نفسه  
موصوعاً للمرح يسهم . لكن بالرغم من المزاح ، كانوا يسبون  
الحوادث إلى « سوء بية العالم المصر برمه » . وعندما كانوا  
يصلطدون بالأشياء كانوا يقدومها بالأقدام ويصبحون . « أولاد  
الريبت المصرود ! » ، بالرغم من أن سبب الحوادث كان  
يرجع - أحياناً - إلى غفلتهم الخاصة<sup>(١٤)</sup> . ويكرر ذكر  
لاصطدام فى النص مرات أخرى<sup>(١٥)</sup> .

وقد وصل المؤلف فى هذه القطعة النصية المهمة إلى  
نتيجتين . أولاً : أنه يعبر مفهومنا عن حياة الأولاد المكفوفين فى  
لمدرسة ، ول وسطهم بطناً ، فقد انتقل الاهتمام بطريق مذهب  
من صورة الأطفال الذين يتعلمون قهر العادة إلى صورة عثرة  
لأولاد غير مصريين يتلمسون الأشياء ويبحثون لا يستطيعون  
عبها . ويشرح لنا بإسهاب اختراع الأولاد أسماء خاصة  
للكدمات ترتبط بمكانها الحسدى . فسموا الكدمات الموجودة  
على الحلب - مثلاً - بالفرون<sup>(١٦)</sup>

وتشتمل النقطه الثانية المرتبطة بهذه القطعة النصية على  
تعددها - للمرة الأولى - الامتعاض والمصعب من « أولاد  
اربابات المصريين » .

ويكون هذا - مثلاً - جزءاً من علاقة قيدي المعقدة بعالم  
مصريين . ونلاحظ فى هذه العلاقة عصر الغضب أولاً . وهو  
يمثل تداعلاً عديداً مع العادة ، خصوصاً مع الوعى بأن هذه  
العادة لا توجد لدى جميع الناس . وتآلف هذه العلاقة أيضاً  
من المهانة والشعور بالعار . ولا يبدو هذا الشعور « قيدي »  
شكل واضح فى النص - كما رأينا فى الأيام - . لكن النص  
يرشح اعتراضات البطل الذى يحاول أن لا يعترف بغيرى العادة  
تكامل ، على الأقل أمام المصريين

وعندما أرادت ست مدير المدرسة أن تصف له صوراً .  
لأنه لا يستطيع أن يراها . رفض . سألته : هل لديكم  
صور نازرة ( برايل ) ؟ قد طعا . ندينا . وهو يحاول  
أن يصور كيف يكون صور برايل . لكن الست أرادت أن  
- فى هذا نوع من الصور . فحاجب بها صغيرة إلى وليست  
وسرة على ذلك فحاجب . هل تريد أن أرسم لك صورة



يقود الظلم نحو دور اجتماعي حديث بعيد عن الدور الاجتماعي التقليدي للمكفوف

ونلاحظ في « الأيام » - كما قلنا سابقاً - تطوراً في حياة الظلم ، حيث يبدأ تقليداً في الكتاب وينتهي أستاذاً في الجامعة ، بمعنى أن حركة التطور تمثل في تقدم من التقليدي إلى الحديث . ومن الحدير بالذكر أن التطور يأتي نتيجة رفض الأدوار التقليدية للصيرير . ويواجه الفنى - في الحقيقة - دورين تقليديين يتقاربان . الدور الأول دور المقرئ في القرية ، ويقده الراوى حوادث عدة تدل على هذا الدور بوصوح ، وعلى موقف البطل منه . في الجزء الأول نجد العقهاء الذين « كانوا يقرءون القرآن .. كانت جمهورتهم من المكفوفين ، فكثروا يدخلون البيوت يتلون فيها القرآن » (١١) .

ولا يقدم هذا الدور - كما هو واضح - تقديماً إيجابياً في النص . ومن ثم يطمح الفنى إلى الدور الاجتماعي الوحيد الذي يراه محتملاً للمكفوف ، وهو دور المدرس في الأزهر . كما يقول الراوى :

« وماذا كان يمكن أن يريد غير ذلك وقد فرصت أحياء على أمثاله من المكفوفين الذين يريدون أن يحبوا حياة محتملة إحدى اثنين : إما الدرس في الأزهر حتى تنال الدرجة ونصير أحياء بهذه الأربعة التي تؤخذ في كل يوم ، وهذه القروش التي تؤخذ آخر الشهر .. وإما أن نجرع القرآن فيقرأ في المساجد والبيوت » (١٢)

والاختياران المحتملان - أى المدرس في الأزهر والمقرئ في القرية ، مع مغزاه السلبي - موحودان أيضاً في المثال التالي : عندما يعصب أبو الفنى منه لأنه قد سخر منه بسبب قراءته « دلائل الخيرات » ينسره قائلاً : « لا تعد إلى هذا الكلام ، إلى أقسم لن صلت لأمسكك في القرية ، ولأقصصك عن الأزهر ، ولأجعلك فقيهاً تقرأ القرآن في المساجد والبيوت » (١٣) .

ولاشك في أن الفنى سيذهب إلى الأزهر ، لكن كان فلاته من الدور التقليدي صعباً . فكان الأب يطلب من الفنى « عذبة يس » لأنه صبي ولأنه مكفوف ، وهو بهاتين المزييتين أثير عند الله ، رفيع المكانة عنده ، وهلى يرضى الله أن يرد صبياً مكفوماً حين يطلب إليه أمراً من الأمور متوسلاً بقراءة القرآن (١٤) . وبدون من هذه القطعة الصعبة أن العمى لم يكن يرمى بالدور التقليدي الذى عينه الأب له .

لكن صعوبة الإحالات من الدور الاجتماعي تسع أيضاً من أن هذا الدور بفرصه المجتمع عليه وعلى أمثاله من المكفوفين . وستطيع أن ترى هذا بشكل أوضح في قصة مذهلة ومثيرة للمواطن والمشاعر .

حينما سافر الفنى مرة مع عائلته إلى الصعيد يحدث أن يساه أهله في الفطار فلما برز في محطة الثانية انتظر حتى يجي له

لكن الجامعة لا تلقى شكاً محابداً على محتويات الكتاب فقط ، بل يحدد معنى هذه المحتويات على طريق مختلف من خلال الجو العام العاطفى الموحود فيها . ومن الواضح - أيضاً - أن هذا الجو العام سلبي . ترى ذلك - أولاً - من خلال الارتداد بين العامة والتخلف العقلى ، وملاحظته ثانياً ، وبشكل أعمق ، من ريادة الراوى زميلته العمياء ، إذ تسبب هذه الريادة الألم الشديد الذى يعكس - بدوره - التجربة المدرسية برمها . وعندما يمر الراوى من غرفها ، يمر - في الحقيقة - من مرة من حياته الشخصية .

وتكمل الخدمة على هذا النمط - من خلال إلقائها ضوئاً مؤثراً على محتويات الكتاب - العملية التي لاحظناها سابقاً . واشتملت هذه العملية على تقديم الألم الجسدى والتعساى تدريجياً إلى الأمام ، بحيث يتشر الألم عندما ينتهى الكتاب ، ليس فقط في أجزاء النص التي كان موجوداً فيها بوصوح ، بل في الحوادث التي لم تذكر الألم قط .

وتعكس هذه العملية ما يحدث في نص طه حسين ، فتسبح نهاية « الأيام » إلى الانتصار - على الأقل - على « الألم » التعساى الذى منحه النص الصدارة .

#### أدوار تقليدية ، أدوار حديثة

يمثل الألم وكتابة العمى ظاهرتين تتعان مباشرة من واقع العمى بوصفه عاهة جسدية . لكن العاهة تتخذ بعدة أشكال الكامل في المجتمع نفسه . وقد أشرنا سابقاً إلى أن كلا المؤلفين من العالم الثالث . وستفقدنا المقارنة بين كاتبين من العالم الثالث إلى مقابلة التقليدي والحديث ، ومن ثم الشرق والغرب .

عندما ننشأ موضوع التقليدي والحديث في كلا النصين بصادف أموراً تنقلنا مباشرة إلى مسألة الشرق والغرب ، بمعنى أن لتفرقة ليست حاسمة دائماً بين مواجهة التقليدي والحديث من ناحية ، ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى . وسوف ابتدئ التحليل - لهذا السبب - بالمواجهة الأولى التي نرشدنا بدورها إلى المواجهة الثانية

تتمثل أوضح الطرق لمواجهة التقليدي والحديث من حياة العميان في الصراع بين الأدوار التقليدية والأدوار الحديثة . فتصادف الشخصية لعمياء أو أبة شخصية ذات عاهة الدور الاجتماعى أو الأدوار الاجتماعية التي يعيها المجتمع لصاحب العاهة . وعندما توحد الآراء التقليدية والآراء الحديثة في الوقت نفسه ، تأتي أدوار تقليدية وحديثة للمكفوفين . ويكشف وضع شخصية الصيرير - على هذا النحو - عي الصراع بين التقليدي والحديث ، حيث الذى يوحد - صمناً - في المجتمع كله

ولا عراة - إذن - في أن الدور الاجتماعى للصيرير يمثل عنصراً مركزياً في كلا الكتاين . ويتحقق هذا العصر - بالإضافة إلى ذلك - على الطريق نفسه في كلا النصين : إذ

واحد من العائلة . و اجتمع إليه جماعة من موظفى المظلة . وقد رأوا شبحاً ضريراً ، و شكوا فى أنه يحسن قراءة القرآن أو يحسن العناء . ولم يصدقوه بالرغم من إنكاره هذين للدورين ، واضطر أخيراً إلى قراءة القرآن « والدموع تهرى على خديه » (١٨) .

وبدل هذا المثال على وجود صورة اجتماعية ما للضريح . وتنقسم هذه الصورة نوعاً من حتمية أن يكون الضريح مقرراً أو مشككاً . ويحاول البطل - فى هذا المثال - أن يرفض هذه الصورة ، لكن بلا فائدة ، إذ يضطر أخيراً إلى تمثيل الدور المفروض . ذلك لأن الخروج من هذا الدور صعب جداً . وبين لنا الراوى شعور الفنى العميق بالمهانة التى تنبع من اضطراره إلى الإذعان للتقليدى ، ويوضح لنا كذلك أهمية الإفلات من الدور التقليدى وضرورته

لكن طه حسين لا يتوقف فى هذا المكان ، بل لا يرضى أن يكون شبحاً من شيوخ الأزهر ، وذلك بالرغم من أن هذا الوصف الاجتماعى يمثل مرتبة عالية للضريح فى مجتمعه ، فهو يتأمل فيها وراء العالم الأزهرى ، ويتساءل عن الإمكانيات الموجودة خارج هذا العالم .

لا غرابة - إذن - فى وجود التردد عند الفنى | عندما يحاول الخروج على الدور التقليدى . فهو يعمل بعد وفاة الشيخ محمد عبده إلى « أصحاب الطرايش » بدلا من « أصحاب العلم » ، لأنه أحسن أن أصحاب الطرايش كانوا محصلين فى حرمهم عند وفاته . لكنه يتساءل : « ومن له بذلك وهو فنى ضريح قد فرصت عليه الحياة الأهرية فرضاً ظم يحد عنها منصرفاً » (١٩) .

إن مغزى هذه القطعة النسيبة واضح ، إذ يعمل البطل إلى « أصحاب طرايش الأكثر ديوية وحدانية . لكنه ليس متأكداً من أنه يستطيع أن ينضم إليهم ، وذلك لأنهم - على عكس الأهريين - لم يضعو له مكاناً معيماً بوصفه أسمى . وبدل أن يفهم الفنى مغزى هذا الحادث كعلامة تدل على تفوق الأهريين . يقرر أن يخلق لنفسه دوراً اجتماعياً بين أصحاب الطرايش . ويشتمل هذا القرار على الإفلات من الدور انتقيدى المفروض ، وعلى خلق دور اجتماعى حديث ، يمثل - بالفعل - العصر البطولى فى حياة الفنى

ولعل أهم مرحلة - كذلك - فى تطور حياة الفنى من تقليدى إلى حديث تتصل بدخوله الجامعة . وقد سمح له هذا الدخول بالسفر بعد ذلك إلى فرنسا . لكن حتى هذه المرحلة لم تنوّر ، لا من خلال مثابة الفنى المستمرة وجهه الدموب . إن البطل يتساءل : « أتفله الجامعة بين طلابها حين يتم إنشاؤها أم رده إلى لأهر رداً غير جميل لأنه مكفوف ، وليس عبر الأزهر سبيلاً إلى لعلم للمكفوفين » (٢٠) . لقد كان الفنى - إذن - واعياً بالدور الاجتماعى الذى يفرسه عليه الدرس فى الأزهر ، لكنه

يرغب فى الوقت نفسه أن يتجاوز هذه الحدود التقيدية ، وأن يصل إلى مرحلة الحديث ، أى إلى الجامعة .

ولكنه يصطدم بالواقع الحديث إلى درجة ما ، ويبدو ذلك واضحاً حين يحاول أن يدخل مع خادمه الأسود إلى الدرس . ولم يكن لهذا الخادم طاقة تقع من الدخول بالرغم من تصرعات الفنى وأصحابه (٢١) . وبدل هذا المثال على أن الجامعة ، بوصفها مؤسسة حديثة ، لم تقم بالإجراءات اللازمة للطلاب المكفوفين أو معارة أخرى ، حدثت مشكلة الفنى مع الدخول لأنه تجاوز دوره التقليدى المناسب ، أى طلب العلم فى الأزهر . ونستطيع بصورة عامة أن نقول إن الفنى الضريح قد واجه التحديات الاجتماعية إلى أن وصل إلى غرضه المقصود .

ولدينا مثال آخر لهذه الظاهرة يدل على مثابة البطل حين يصير على السفر إلى فرنسا ضمن البعثة الجامعية (٢٢) . وبالرغم من اعتراضات الجامعة - ولم تكن لها علاقة بهاء - فقد خالف الآراء التقليدية المتعلقة بالعميان ، وخط لنفسه طريقاً حديثاً .

ويتألف الطريق الحديث من معاداة مصر والدخول فى نظام اجتماعى جديد : « له متطلباته ونوعاته الخاصة بالنسبة إلى العميان ، كما صرى فيما بعد ، شتمل هذا على تكيفات جديدة مع العادات الغربية . ولكن الخديرو لذكرو أن الروى لا يتناول المشاكل التى يواجهها الفنى فى فرنسا بوصفها سبباً بغيره . بل يتناولها بوصفها تحديات يواجهها .

ونتيجة لذلك يحاول الفنى عند رجوعه إلى مصر أن يثبت أن إفلاته من أدوار العميان التقليدية قد تم . ويبدو ذلك من خلال حادثين فى نهاية الجزء الثالث لـ « الأيام » : إذ احتار البطل تاريخ اليونان موضوعاً للدرس الأول فى الجامعة . وقد أثار دهشة الكل حين طلب خريطة اليونان ليبدأ بالوصف الجغرافى ، كما هى العادة ، فالمفروض أن الضريح لا يدرس بواسطة الخريطة . لكن الفنى حفظ الوصف الجغرافى لليونان بمساعدة زوجته وخريطة بارزة ، واستطاع على هذا النحو أن يقدم الوصف الجغرافى لليونان عن طريق خريطة عادية (٢٣) .

وتتبع أهمية هذا الحادث من نقطتين : إذ تمثل هذه المعصية - أولاً - عن طريق ضمنى رداً على قصة سابقة وقعت فى فرنسا . حيث أمتحن الفنى هناك فى الجغرافيا وكاد يفشل فى الامتحان لأنه ظن أن الممتحن سيركز أسئلته على أنواع الجغرافيا الشهيرة عند الطالب بوصفه طالباً ضريحاً (٢٤) . ويتعلق السبب الثانى والأهم برفض الفنى أن يعبر درسه من أجل العمى ، ولم يحاول أن يقيد نفسه بآراء الناس عن إمكانيات أستاذ مكفوف

وتتعلق القصة الثانية فى نهاية الجزء الثالث من « الأيام » بمؤتمر دولى للعميان أقيم فى مصر ، إذ دعا رئيس الجامعة الفنى للاشتراك فى هذا المؤتمر ، لكنه رفض ، لأنه لم يرد أن يلعب الدور الرسمى للمكفوف (٢٥)

هست لزوجها وكأنها لا تريد أن يسمع الولد حديثاً : « اعطه شيئاً إنه أعشى » . ويضيف الراوى أنه فكر حينئذ في إمكان أن ينهى شحاداً . واردة حوله (٣٧) .

ولا يدل هذا المثال على أهمية دور الشحاد كمور اجتماعي موجود بحسب ، بل يدل - إلى جانب ذلك - على ارتباطه الخاص بالبطل ، بمعنى أن قيدي كان يحشى أن يلحقه هذا الدور شخصياً . ذلك على الرغم من أن القارئ يرى أن هذا الخوف غير واقعي بسبب ثراء عائلة قيدي . وقد أثر هذا الحادث - في الحقيقة - على الصبي تأثيراً عميقاً . فهو مرتبط بجامعة النص التي تكلمنا عنها من قبل . يهرب قيدي من غرفة رميته في الحجرة الفقيرة « وقد أهاج فيه صوتها الشاحذ ذاكرة أكثر بكاءة وخوفاً قديماً » (٣٨) . هذا التلميح إلى الخوف القديم يشير إلى إحساس الصبي الأصلي بواقع الشحادة ، وإلى أن هذا الإحساس كان موجوداً على مستوى لا واع ، من أنه لم يتحصن من هذا الخوف تماماً . ولذلك فإن دور الشحاد ظل يمثل دوراً اجتماعياً محتملاً ، ودليلاً أساسياً على التقاليد في حياته .

لكن لا تتكون المواجهة بين التقليدي والحديث في نص « قيدي » من هذا الدور فقط ، فالنص يقدم أدواراً أخرى تتعلق بالمكفوفين . وقد أشرنا سابقاً إلى أن وجود قيدي في مدرسة العميان كان راجعاً إلى إرادة والده التي تريد الاستقلال الكامل لابنه الصرير ، أي أن تدريب قيدي في المدرسة قد حدد له دوراً اجتماعياً ما . وبما أن قيدي كان ابن طيب ، لم يكن تدريبه في المدرسة هو تدريب زملائه الأيتام نفسه .

ويؤدي ذلك إلى ظهور دورين اجتماعيين في المدرسة . وتستطيع أيضاً أن نصح هذين الدورين مع دور الشحاد في مراحل التدرج من التقليدي إلى الحديث ، ذلك التدرج الذي نراه يمثل - عند قيدي - طريقاً متصلاً من السلبى إلى الإيجابى . لقد علموا الطلبة في المدرسة - على سبيل المثال - صناعة الكراسى بالخيزران (٣٩) . وتمثل هذه المهنة بالعمل مهنة غريبة تقليدية للعميان . ولا تختلف هذه المهنة عن الدور التقليدي الإسلامى للكفيف ، وهو دور المقرئ ، بل تختلف عن الدور التقليدي الهندي ، وهو دور الشحاد (٤٠) .

ويسأل قيدي عند رجوعه إلى بيته في خانة الكتاب عن زملائه في المدرسة . ويدعو أن أنجحهم قد أصبح « مدلكاً » أو معالجاً بطريقة « التدليك » . فيقول عندئذ : « حاسة اللمس - الأصابع التي تقرأ ، الأصابع التي تستكشف : الأصابع التي تشق كالدهان الأحضر الحكيمى » (٤١) .

ويشير هذان المثالان إلى مهن للمكفوفين . ونقع أهمية هذه المهن في تمثيلها إمكانيات اجتماعية تحرر الصرير وتساعد في الحصول على حياة مستقلة . لكن للمثال الأخير أهمية أخرى تتجاوز المهنة نفسها ، إذ يربط الراوى - أولاً - لمهنهم بحاسة اللمس . أي بحماية تميز الصرير عن الصرير بمعنى أنه

وتؤكد هذه القصة كما تؤكد الأجزاء الثلاثة من « الأيام » رفض البطل الأدوار الاجتماعية التقليدية المفروضة على الصرير . ويتحدو هذا الرفض مع رفض أية محاولة يحاولها المجتمع لكي يحدده أو يحدده في الدور الاجتماعى للعميان . ويستطيع أن يفهم الكتاب بأكمله على هذا النحو ، بوصفه احتجاجاً على الدور الاجتماعى الذى يحدده المجتمع للصرير . ونجد سمات واضحة ، تتصل بين الأدوار الحديثة والأدوار التقليدية ، وترجع إلى أن لفتى يحاول أن يحط طريقاً لنفسه في العالم الحديث الأكثر ديموية .

وتمثل الأدوار التقليدية التي يهرب منها لفتى أدواراً مرتبطة بالمؤسسة الدينية . فمن الواضح أن المجتمع الإسلامى التقليدى قد حدد مكاناً ودوراً للمكفوف . وقد احتلها لفتى إلى درجة ما ، لأنه قد عاشها باقتناع لعدد من السنين . فرضه هذه الأدوار هو بالعمل رفض للمجتمع الإسلامى التقليدى ، أى أن هذه الحركة - و بمارتنا هذه الأدوار التقليدية - هي حركة خروج على المجتمع الإسلامى التقليدى ، ودخول في مجتمع حديث مختلف ، مارال جيبيا . وهذا الخروج يعنى تدعيم هذا الجيب .

أما قيدي فقد سلك طريقاً مختلفاً . عندما تكلم عن الدور التقليدى ، وبقدم لنا نصه ما نستطيع أن نعتبره أمراً معيَّناً أو اختيارات محددة للعميان ، تتمثل في ثلاثة أدوار متميزة .

لكن هذه الأدوار لا تمثل إطلاقاً مراحل يتبعها البطل ، بل تمثل مكاتب متناوبة لحياة الصرير في مجتمع قيدي . أى المهد المعاصرة .

وبعد الدور الأهم نفسانياً بالنسبة إلى الولد هو الدور الأكثر تقليدية ، دور الشحاد . وعندما يفسر والد قيدي الأسباب التي دفعته إلى إرسال الطفل إلى المدرسة يقول له إنه كان يرى « عميان في الشارع يتعرون وهم يحملون عصا في إحدى يديهم وكأب من الصباح في اليد الأخرى » (٤٢) ، بمعنى أنهم شحادون . ويقدم النص أيضاً محتويات مكتب المؤسسة التبشيرية الأمريكية في مدينة عباى . يشير هذا المكتب إلى وجود عائلات تسمى أولادها عمداً لكي يعيشوا حياتهم شحاذين (٤٣) .

ويسود هذا الدور في بداية النص بعيداً عن حياة الطفل الواقعية . لكنه موجود كمصدر خسمى في النص . ولقد كان أحد زملاء قيدي شحاداً قبل مجيئه إلى المدرسة (٤٤) ، بمعنى أنه كان لقيدي معرفة ما لهذا الدور . وتدل هذه الأمثلة الثلاثة بالإضافة إلى ذلك على النتيجة العامة نفسها : قوائد قيدي والمدرسة التبشيرية هما اللذان يشركان في إنقاذ الصبي من هذا الصبر المؤلم . لكن أهم مثال لهذه الظاهرة يحدث في اللحظة ، حينما كان قيدي يتظر العطار مع عائلته وهو على طريق الرجوع إلى المدرسة . كان الوالدان يتادلانه بينهما ، فحاف . وبعد قليل أقبل عليهم شحاد . حاول الخيال أن يطرده لكن والدته قيدي

## الآخرين مكان مركزي في كلا النصين

ونلاحظ أن هذا الاختلاف يبدو حتى في المظهر الخسدي لكلا البطلين: يقول الراوي في الجزء الأول من «الأيام» إن العتي كان «مسرعا مع قائده إلى الأهر» ، ويصيف: «ولا يظهر على وجهه هذه الظلمة التي تعنى عادة وجوه المكفوفين»<sup>(٨٩)</sup>. بمعنى أن وجه العتي يختلف عن وجوه العميان، أي أن العتي لا يبدو صريحا. أما في نص «قيدى» فلدينا اختلاف نفسه؛ إذ عندما يصل قيدى إلى المدرسة يدهش مدير المدرسة من مظهره كولد «عادي مبصر». ولدت لم يعتبره لأول وهلة تلميذا في المدرسة. بل «استمر في طه» أن قيدى كان مبصرا - حتى بعد أن قدم العصب له - كما قال المدير نفسه من أنه: «لم يرقط لطفل ضرير عيين عاديتين إلى هذه الدرجة». أو وجها مشرقا بنفس القدرة<sup>(٩٠)</sup>، بمعنى أن قيدى يختلف من خلال قسبات وجهه وعييه ومظهره العادي عن الصورة المألوفة للأولاد المكفوفين الآخرين

بما أن الطلان - إذن - بالسمة نفسها، وهي اختلاف مظهرها عن بقية المكفوفين وتمثل هذه لصدرة - من ثم - انعكاسا ظاهريا لاختلاف باطني عن العميان الآخرين وتمثل هذا الاختلاف الباطني - بدوره - نوعا من المبرر لمص لأدوار التقليدية للضرير

ومن الجدير بالذكر أن كلا البطلين يقدم المغزى السلبى التلثت نفسه للأدوار التقليدية؛ وذلك بالرغم من اختلاف تجربتهما الشخصيتين عن تحارب هذه الأدوار التقليدية، وبالرغم من أن الأدوار - كدور الشهاد أو دور المقرئ - تدور لنا مختلفة جدا بسبب اختلاف طبيعتهما. وقد يجاوز الكاتبان - في الحقيقة - هذه المعركة عندما يربطان المعنى مباشرة بالتقاليد. ويستطيع أن نرى هذا بوضوح أكثر، حين نقرأ بدقة في حديثها عن هجوم العمى (أو بدايته).

## العمى والتقاليد

تمثل هجوم العمى مكانا مركزيا لحوادث عدة، نمر بوصح عن علاقة العمى بالتقاليد. وذلك بالإضافة إلى أن هجوم العمى نفسه ذو أهمية عاطفية عميقة. وسوف نلاحظ هذا المص من وجهة نظر هجوم العاهة أو بدايتها بشكل خاص. ومن خلال تقديمها النصي، بمعنى أننا سوف نساو عن التريب النصي، وأهمية الحوادث المرتبطة ببداية هذه العاهة

أصيب كلا الطفلين بالعاهة في طفولتهما. وم يولد به. وأصبح كلامهما دريشه لوع من الهجوم مصدره هذه العاهة. ونخل هذا الهجوم أهمية نصية يقينية.

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من أن كلنا الترجمتين الشخصيتين تركز على وصف حياتي البطلين بعد إصابتهما

يؤكد أن الضرير، بالرغم من استقلاله، يبقى محبوسا في دوره. ويربط الراوي - ثانيا - هذه المهن عالم «حكيمجي» وكان حكيمجي - كما يصوره لنا النص - «طيبا» يمارس الطب «اليوناني» أو - بالأحرى - الطب الشعبي<sup>(٩١)</sup>. وبالرغم من أن أبا البطل أي الطيب الذي درس في الغرب - كان يعتبره حكيمجي «طيبا دجالا» كانت الأم تظه أحسن طيب في مدينة لاهور<sup>(٩٢)</sup>. فهو يمثل الطب استقبدي ومفراه السلبى، الذي ستناوله فيما بعد. ويكفينا أن نقول هنا إن ارتباط المهن «بحكيمجي» يشير إلى ارتباطها بالعالم التقليدي. ذلك على الرغم من أن هذه الوظائف ليست تقليدية في المجتمع الهندي؛ إذ تمثل وظائف تتعلق بالتدريب الغربى للعميان، وليس بالتقاليد الهندية نفسها. لكنها تظل مرتبطة بالتقاليد وسليبتها في رؤية الراوي/البطل؛ بمعنى أننا إذا مرحلة على الطريق المتصل من التقليدي إلى الحديث

ومع أن هذه الأدوار موجودة في النص فهي لا تهدد البطل تهديدا واقعا. وذلك لأن دور قيدى قد حدد منذ البداية؛ إذ تدور وحده في المدرسة - أولاً - على أن أمه أراد - كما قلنا سابقا - توفير الاستقلال له. يضاف إلى ذلك أنه - من ناحية ثانية - لم يسلث في تربيته - حتى في المدرسة - الطريق نفسه الذي سنلكه الأطفال الآخرون، فتعلم لغة «البرايل»<sup>(٩٣)</sup> منهم لكنه مع عن الدروس الأخرى، كدرس الموسيقى أو درس صناعة الكراسي الخيرية<sup>(٩٤)</sup>؛ وذلك لسبب بسيط، فمسه أنه مدير المدرسة؛ عندما قال إن جلد أصابع هؤلاء الأولاد الذين يمارسون الموسيقى والخير كان قد يصحح حشا، فلا يستطيعون أن يقرأوا البرايل جيدا. أما قيدى فكان يتنى له والده «عميت عالية»<sup>(٩٥)</sup>. فحصلت له - كما هو واضح - مهنة فكرية بدلا من المهنة البدوية. وبين لنا النص أن هذه المهنة تستلزم على أحدث طريقة للتعليم. وقرأ - على سبيل المثال - عن محاولات كل من مدير المدرسة ووالد الطفل في أن يعثا به إلى مدرسة خاصة في أمريكا

ومن الجدير بالذكر أن مستواه الاجتماعي كالم طيب قد ساعده - بالطبع - على تسوق هذا الخلف. ولم يعر العتي هنا - على عكس نصي في «الأيام» - المستويات التقليدية السائدة في المجتمع. بل حصل على دوره الحديث دون جرة شخصية مباشرة. أي دون مواجعة حادة مع الأدوار الأخرى

وبذلك تختلف سره قيدى عن سره طه حسين التي كانت بالفعل قصة صراع بطون ناجح وسلبا بسى الحدث عن الأدوار الاجتماعية الأخرى في نص «قيدى» عن خوف طه - بعد أن يصل في «الأيام» بوجهه كثيرا من التحارب والمعااة - تسبب بتصاره. لكن هذا الاختلاف في النص لا يمنع كلا المؤلفين من تأكيد وعصها الشخصيتين للأدوار التي تفرض على مكفوفين الآخرين؛ فهجوم الاختلاف بين الطل والمكفوفين

بالعمى ، يستغرق كلا النصين جيئراً لاحتنا لوصف ظروف هذه الإصابة . وعمل كلا النصين - أيضاً - إلى تقسيم هذا الوصف وتوزيعه على أماكن مختلفة من الكتابين .

وأول حدث يرتبط بإصابة العمى بالعمى في « الأيام » يصل إلينا مع ملحوظة في بداية الجزء الأول من عمى القى « المظلمتين » . لقد كانت أمه « تفتحها واحدة بعد الأخرى ، ويفطر فيها سائلاً يتوذي ولا يحدى عليه جيئراً ، وهو بأم .. »<sup>(١١)</sup> . وينترك الراوى هذا الموضوع ولا يرجع إليه إلا في نهاية الجزء الأول ؛ بمعنى أنه لا توجد للقارئ أية معرفة بعلة عمى القى إلا في نهاية الجزء .

ويقول الراوى أثناء الحديث عن مرض أخت القى ووفاتها : « ولتساء القى ومدن الأقاليم فلسفة آتمة وعلم ليس أقل عنها إنمأ . يشكو الطفل وقلها تعنى به أمه .. وأى طفل لا يشكو ! إنما هو يوم وليلة ثم يفنى ويبلى ، فإن عيت به أمه فهو تزدري الطيب أو تجهله ، وهي تعتمد على هذا العلم الآتم ، علم أساء وأشياء النساء . وعلى هذا النحو قدت هذه الطفلة الحياة »<sup>(١٢)</sup> .

تعود هذه القطعة النصية إلى عدة نقاط مهمة جداً تتعلق لنقطة الأولى بعلة العمى نفسها ، إذ نكتشف لأول مرة أن الولد أصيب بالرمد ، وأن هذا الرمد أدى إلى ضياع بصره . وتعلق النقطة الثانية بسوعة العلاج ، فنذكر مباشرة أن العلاج لم يكن يتبع قواعد الطب الحديث بل طرائق العلاج التقليدى ، أى الحلاق . وتذكرنا هذه الإشارة إلى علاج الحلاق بالملحوظة الأولى في بداية الكتاب عن « السائل » الذى وضع فى عمى البطل . لكن الراوى لا يكتفى بذكر العلاج ، إذ يتكلم عن بداية العمى من خلال حديث عن وفاة الأخت ؛ بمعنى أننا إزاء نص معقد على مستوى الترتيب ومستوى المعنى . وهجوم العمى مُتَحَلَّ (embedded) في قصة الأخت ؛ إذ تبتدى القطعة نعرض البت ثم تنتقل إلى الحديث عن فقد عمى الطفل ، ومن ثم ترجع إلى البت وضدها الحياة . وبمى إراء ظاهرة أدبية تكون من دحان في إطار النص ؛ بمعنى أن قصة بداية العمى موجودة داخل قصة موت الأخت أو في إطارها . ومن ثم فإن قصة العمى تابعة لقصة الموت من وجهة نظر أدبية . وبما أن الكتاب ترجمة شخصية لطف حسين ، تبدو تبعية قصة بداية العمى لقصة موت الأخت لافتة في أهميتها . ويقود هذا الارتباط بين هجوم عمى القى وبين موت أخته إلى تقديم « لحداثين بوصفهما معلولين لليلة نفسها ، مما يؤدي إلى تكبير أهمية هذه العلة . ويسأل النص هذين الموضوعين من خلال مهاجمة طريقة العلاج التقليدية ، ومن ثم التقاليد بصورة عامة . ويبين النص أن التقاليد هي المسؤولة عن عمى القى كما أنها المسؤولة عن وفاة أخته . لكن هذه التقاليد ليست مفهوماً محايداً ، يشير إلى عادات المجتمع برمتها . أو إلى الظروف المادية أو الاجتماعية

برمتها ، إذ يربط الراوى العلاج التقليدى بعالم النساء . إن الأم هي التي « تزدري الطيب أو تجهله ، وهي تعتمد على هذا العلم الآتم ، علم النساء .. » بمعنى أن الأم تمثل بالفعل الآراء التقليدية التي يعاكسها الراوى بالطيب أى باسم الحديث . وإذا تذكرنا أن الأم هي التي وصفت السائل في عمى القى ، ظهرت لنا العلاقة بوصوح أكثر .

وبقوى اختيار الكلمات من هذا الوصوح ، فالإشارة إلى « علم النساء » بدل « العلم الشعبي » - على سبيل المثال - تدل على مواجهة ما تعلم الرجال ، ليصبح الحوار العام في هذه القطعة النصية معادياً للنساء .

ولدينا - على هذا النحو - علاقة تربط بين الطب التقليدى - وطبيعته غير الناجمة - وبين العمى والأم . ومن الجدير بالذكر أن مقدمتنا الأولى لموضوع العمى قد اشتمت على جميع هذه المعاني بالذات . ففى الحديث الأول لا يقول لنا الراوى سوى أن الأم وصفت « السائل » لمؤم في عمى القى .

لكن لإحبارنا بداية العمى عند العمى ميزة أخرى ، أشرنا إليها باختصار ، وهي الارتباط النصي بين العمى والموت . ويقود هذا الارتباط النصي - بدوره - إلى ارتباط معوى ؛ إذ يستعمل الراوى - أولاً - الكلمة نفسها في حديثه عن العمى والموت ، فيقول « فقد صيبنا عيبه » ، « وه فقدت هذه الطفلة الحياة » . ويضع الراوى - ثانياً - « فقد لأول إلى جانب انقضاء الثاني . وتشرح هذه العملية النصية كلا العقدين من حلال الآخر . بمعنى أننا يدرك العمى بوصفه نوعاً من الموت .

ونقطة نقطة إصابة تتعلق بارتباط العمى بالتقاليد في « الأيام » ؛ إذ عندما يتحدث الراوى عن التقاليد الشعبية والفقهاء يتكلم عن قطع من الأوراق ( الأحجية ) كان يكتبها الفقهاء .

« وكانوا يزعمون للناس أن ابتلاع هذه القطع من الورق يصرف عنهم ما تأتي به « الحمايس » من الحكوه ، ويصرف عنهم الرمد نوع خاص »<sup>(١٣)</sup> .

والقارئ الذى يمتلك - لأسباب مختلفة - معرفة بعمى القى يدرك أهمية الإشارة إلى الرمد ودلالاتها . لكن الراوى لم يطل - قبل هذا الحديث عن الفقهاء - أن الرمد قد سبب عمى الطفل . ويشير هذا الحادث - من ثم - إلى الكلام عن بداية العمى قبل حدوثه . ولطه الإشارة دور في الترتيب النصي هذه الحوادث

وكما قلنا سابقاً . فإن الراوى يقدم هجوم العمى من خلال حديثين مختلفين . أولها حديثه عن السائل الذى يؤديه في أوائل الجزء ، وثانيها . بداية العمى في نهاية هذا الجزء . وقد قدمت هذه البداية بوصفها قصة تدخل في قصة أخرى ، بمعنى أن علة العمى تظهر متأخرة . لتتبع القصة الثانية في النص



وكان الراوى لم يستطع أن يطرق الموضوع إلا من خلال موضوع  
ثانٍ، وهو وفاة الأخت، فهو يدخل الكلام عن العمى في  
الموضوع الثانى، ثم يهرب منه، راجعاً إلى وفاة الأخت.  
ولذلك لا يمثل الحديث عن بداية العمى والمشاغل التى تنجم  
عنه موضوعاً يتكشف تكشفه مباشراً.

نحن إذن إزاء ظواهر مختلفة استتجتها من خلال تحليلنا  
لهجوم العمى في نص « الأيام »، ومن الواضح أنها تربط بين  
العمى والتقاليد، ومن ثم تقتضى حكماً سليماً على هذه التقاليد.

ونصطربنا المقارنة بين نص « الأيام » ونص « قئدى » إلى  
أن تقدم هذه الظواهر من خلال ترتيب منهجى معين :

١ - علاج العيب بالطب التقليدى والطبيعة السلبية لهذا العلاج  
واختلافه.

٢ - علاقة الأم بالعلاج التقليدى، ومن ثم إلقاء العلاج  
نصبي.

٣ - مهاجمة العادات التقليدية من خلال الحديث عن الأم  
(والسواء).

٤ - علاقة العمى بالموت.

٥ - تجريب النص الحديث الراوى عن هجوم العمى أو  
بدايته، بمعنى أن هذا الحديث يأخذ موقفاً في أمكنة مختلفة  
من النص.

وقد يبدو هذا التحليل بعيداً عن عالم قئدى، ذلك لأن  
أباه كان طبيباً، درس في الغرب، ولم ينشأ الولد في قرية  
فقيرة.. الخ. لكن ما يثير الدهشة أن العناصر الخمسة موجودة  
كلها، مع تعديلات بسيطة في نص قئدى هذا.

أصيب بطل « قئدى » بالعمى كما قلنا سابقاً في طفولته.  
لكن - على عكس النص في « الأيام » - لم يكن سبب العمى  
راجعاً إلى الرمى بل إلى مرض « التهاب السحايا »<sup>(١٤)</sup>.

وأول الكلام عن بداية عمى النص حديث طويل  
للأب، وهو يفسر لانه الأسباب التى دفعت إلى اختيار المدرسة  
الحاصة للعيان. وحالاً يبدأ الأب كلامه، بصيف قئدى جيلة  
تبدو كأنها عرود إكمال للمعلومات، إذ يعلن أنه أصيب بالعمى  
بسبب التهاب السحايا وهو طفل لم يجاوز الرابعة من عمره.  
ومعروف من خلال هذا الحديث الطويل أن الطبيب كان يحاول  
أن يجد مدرسة مناسبة للطفل، فيما كانت الأم تحاول أن تعالجه  
بالأدوية « التدجيلية » من المعالجين، على طريق الإيمان. ويعلن  
لنا الأب أن الأم وجهت اللوم إلى المرأة المسيحية التى تزوجها  
عم قئدى. سبب تأثيرها الشرير الذى كان سبب هذه  
العمى<sup>(١٥)</sup>. هكذا تعرف - أثناء هذا الحديث الأول - المواقف  
التقليدية والحرفية للأم، اتصالاً بالارتباط بين التقاليد والأم  
وبين الطيف الشعبي النصارى. ومن الحدير بالذكر أن الحديث عن  
هجوم العمى أو بدايته يبنى تماماً للحديث عن موضوعات

أخرى، على النمط نفسه الذى أشرنا إليه في نص طه حسين.  
ويبدو الأب - أيضاً - مصدرراً لمومتين إضاهيتين عن  
سبب العمى، تأتى كلتاهما متأخرة في النص. وعندما يصاب  
قئدى بمرض التيفود، يخاف أبوه لأن الأطباء قد تأخروا في  
التشخيص. وقد وجه اللوم إلى تأخر الأطباء في تشخيص  
الالتهاب السحائى الذى كان سبب عمى ابنه<sup>(١٦)</sup>. ويقول لأنه  
في حديث آخر إن دواء النسلين قد وصل إلى أحد متأخراً،  
ولهذا السبب لم يستعمل في علاج مرضه<sup>(١٧)</sup>.

ويقودنا هذا إلى تقطين. أولاً : يلوم النص النظام الطبى  
في العالم الثالث لتقصيره في علاج الولد. وتختلف هذه الظاهرة  
عن مثيلها في نص « الأيام »، لأنها لا توجه اللوم مباشرة إلى  
التقاليد، بل تشير بوصوح إلى أنه كان بإمكان النص أن يشق  
من عماء لو عولج بالطب الحديث، بمعنى أن العمى لا يزال  
مرتبطاً بعدم وجود التقدم. ثانياً : أن وسيلة تعرف المعلومات  
الطبية المرتبطة ببداية العمى هي الأب.

أما والد قئدى فهو تتعلق - كما لاحظنا - بالعلاج  
التقليدى. ويتناول الراوى هذه النقطة مرات عديدة  
باسهامات : عندما يرجع الولد إلى بيته أثناء عيد الميلاد، يسأله  
عن خادمته المسماة « أجيمبرو »، فيعرف أنها رجعت من  
بلدها. وعندما يطلب قئدى الحديث عن أجيمبرو تلك التى كان  
يذهب إليها كلما أراد شيئاً، يدل أن يذهب إلى أمه. ولم يستطع  
أن يفكر في أمه دون « خوف من الألم »، لأنها كانت تأخذه إلى  
الدجالين الذين « وضعوا المحلولات اللادعة لإعادة بصره »  
وصربوى بخصون البتولا لطرده العين الحاسدة<sup>(١٨)</sup>.

وعلاقة الأم بالعلاج التقليدى واضحة. لكن أهم من  
ذلك هو وجود الخوف من الألم المرتبط بها. ويقود هذا  
الإحساس بالخوف - بدوره - إلى تباعد نفسى عن الأم.  
ويكرر البطل الظاهرة نفسها، أى الألم والتباعد عن أمه، من  
خلال ملحوظة عن أجيمبرو، في حديث آخر يركز عن  
حكيمجى الذى يمثل الطب التقليدى. وكانت الوالدة تعتبره -  
كما قلنا سابقاً - أحسن طبيب في مدينة لاهور، بالرغم من أن  
الوالد - أو الطبيب الحقيقى - اعتبره « دجالاً ». وبعد أن  
أصيب الولد بالعمى نقل من المستشفى إلى بيت جده. ولما لم  
البيت كانت أمه تأخذه وتقطر « اهلول اللادع » في عينيه.  
كانت تقول له عندما يصبح « إن اهلول جاء من حكيمجى، وإن  
الإحساس باللدغة سرعان ما ينهى ». ويقول حكيمجى إن  
القطرات ستجعله مبصراً. وبصيف الراوى حينئذ أنه حين كان  
يحتاج إلى شئ لم يكن يطلبه من أمه، بل من أجيمبرو<sup>(١٩)</sup>.

ونلاحظ من خلال هذه الأمثلة وجود العادات التقليدية  
وعلاقتها وارتباطها بالأم وألم البطل. ومن الحدير بالذكر  
أن الأم ترتبط - في كل الإشارات - بألم العلاج

ومن الواضح أن الحوادث المرتبطة ببداية العمى في «قيدى» متفرقة خلال النص، بصورة تفوق ما هي عليه في «الأيام»، لكن المتري يشابه المتري الذي لاحظناه في «الأيام». وإذا نظرنا بدقة في الحديث الأول، والأهم، وفي الإشارتين الطيبتين إلى هجوم العمى، لاحظنا وسيلة أسلوبية مهمة. ذلك لأن كتاب «قيدى» - كما قلنا سابقاً - منقول من خلال ضمير المتكلم. لكنه - يستخدم - أحياناً - متكلمين آخرين؛ إذ نجد قصصاً أو ملحوظات منقولة من خلال روية آخرين، كالآب - على سبيل المثال. ويمثل الوالد - في هذه الأمثلة التي نهم بها - الراوى، إما مباشرة وإما من خلال كلامه المنقول بصيغة الغائب، بمعنى أن البطل/ الراوى يصف ما قامه الآب أو ذكره بدلاً من أن يتحدث مباشرة.

ويشير هذا التعبير إلى عملية إبعاد نصي، كأن الراوى الأصلي، وهو البطل الذي ينقل الكلام من خلال ضمير المتكلم، يرفض المسئولية الروائية في هذه الأمثلة، ومن ثم يبعد نفسه عن النص. ويستطيع أن يقول - بعبارة أخرى - إن الراوى لا يريد أن يطرق الموضوع مباشرة، فبطرقه على لسان شخصية ثانية. ويبدو موضوع بداية العمى ذا مغزى في هذه الحالة. إذ ينتقل الحديث المرتبط به في النص إلينا عن طريق لسان الآب، وعلى نحو يبعد فيه الراوى نفسه عن هذا الموضوع بالذات.

ونعلق رواية ضمير المتكلم وكتابة العمى - عادة - عند قيد مهتا وصفاً أدبياً ذاتياً شخصياً. ومعنى التعبير في هذه الحالة هو تجنب الوصف الدائى لبداية العاهة، أو لأية موارنة بين الطل قبل هذه البداية وبعدها. ونحدث إشارة إلى الحوادث الأخرى - كالعلاج «التدجيل» - من خلال ضمير المتكلم، ولكن في مرحلة متأخرة من النص، وفي سياق موضوعات أخرى.

### الشرق والغرب

تدل هذه الملحوظات على مواقف مختلفة في الترجمة بين الشخصيتين بالنسبة إلى «التقليدى» و«الحديث»، ذلك عن الرغم من اختلاف التقاليد في الصين. وقد أشرنا إلى صعوبة الفصل بين مواجهة التقليدى والحديث من ناحية، ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى. وقد أدرك القارئ أن الكلام عن مواجهة التقليدى والحديث يدور - غالباً - على مواجهة العرب. وتبدو العلاقة بين هاتين الشئتين واضحة في موضوع ألقا إليه لكنا لم نعالجه تفصيلاً.

هذا الموضوع هو موقف المجتمع من العمى. ويتعلق هذا الموضوع - بانقطع - بمسائل طرحناها سابقاً: كالدور الاجتماعي للصيرير أو صورته، لكن الموقف الذي نبحثه في هذه الحالة يتألف من مفهوم قيمي محدد للعاهة. وهكذا نتكلم عن موقف

ويبرر تعلق الأم بالمعادن التقليدية في مثال آخر، عندما يتكلم الراوى عن أخيه، إذ كانت الأم تلبسه المساتين في طفولته. وقد بدأ هذا الأمر غريباً لقيدى، لكنه عرف بعد حين سبب هذه العادة. فقد كانت أمه تسم العين الحامسة بأنها سب عاه، ذلك على الرغم من أنه كان وسياً، سلم البدن فقررت أن تلبس الأح المساتين لتجنب العين الحامسة<sup>(١٠٠)</sup>.

وتظهر الأم في نص «قيدى» بوصفها عنصراً يعبر عن التقليد. وتمثل التقاليد والأم قوة سلبية في النص، وتعدو مصدراً للآثم.

لدينا - إذن - عند قيد مهتا المجموعة العامة نفسها من الأفكار المرتبطة بالعمى، وهي تلك التي نجدناها ماثلة في نص طه حسين. لكن النص لا ينهم التقاليد مباشرة بإحداث عاهة، بل يربط هذه العاهة بعدم وجود التمدين. وقد رأينا الألم الذي تسبب فيه الطب الشعبي في كلا النصين، ولاحظنا - أخيراً - ارتباط الأم بالطبيعة السلبية للتقاليد والأم. لكن نص «قيدى» لا يهاجم الأم والنساء بالطريقة نفسها التي توجد في «الأيام». إذ يدل نص طه حسين - أولاً - على إهمال الأم، بينما يربط نص قيد مهتا بين سلوك الأم وحماها لابنها<sup>(١٠١)</sup>. ويختلف لنص لسبب آخر؛ فعندما يتكلم طه حسين عن «علم النساء» يهاجم - ضمناً - النساء. أما قيد مهتا فيوازن بين خوفه من أمه وجدانية أجيرو التي أعطته المحبة دون الأم.

وبصادفاً عند طه حسين مفهوم يربط العمى بالموت. ونلاحظ عند قيد مهتا صدى لهذا الارتباط. وقد أشرنا سابقاً إلى حادثة قيدى المفضلة، أجيرو، التي أراد أن يراها عند رجوعه إلى البيت، لكن قيل له - بعد أن سأل عنها مرات عدة - إنها سافرت إلى بلدتها. واستمر في السؤال عنها إلى أن قال له أبوه أخيراً إنها توفيت، مبصراً له أسباب موتها. لكن الولد ظل ينادى اسم أجيرو في البيت. فأكد له أحد الخدم أنه سيلعب معه قاتلاً؛ ولقد راحت أجيرو كعينيك بأقيدى بك<sup>(١٠٢)</sup>.

ويختلف هذا النص من حيث إشارته إلى علاقة العمى بالموت عن نص طه حسين. أولاً: بدخل الراوى في «الأيام» - كما رأينا - قصة فقد الصبي بصره في قصة موت أمه. أما نص «قيدى» فيقدم موت أجيرو أولاً، ليربط بين وبين عمى الولد. ولكن كلا النصين يستخدم تراكيب محورية متشابهة في التعبير عن توازي العمى والموت؛ بمعنى أن نص «الأيام» يتكلم عن «فقد» النص «فقد» الحياة، بينما يعبر نص «قيدى» عن الظاهرة نفسها - من خلال استخدام حرف التشبيه «ك» (like) - والمعنى - في كلا النصين - هو المتري نفسه. رؤية العمى بوصفه نوعاً من الموت. ولكن يتحدد لفارق بين النصين على أساس أن التوازي في نص «قيدى» يركز على فكرة الخلود.

يعبر عنه النص بوصوح ، وليس عن موقف يجب علينا أن  
نستنتجه - بوصفنا قراء - من حوادث أو ظروف موجودة في  
النص .

نعلم من نص « قيدي » أن الموقف الهندي التقليدي ينظر إلى العمى بوصفه لعنة<sup>(١٠٣)</sup> . والموقف التقليدي مثل انتقاده ، كلاهما أمر واضح . لكننا نهم - في تحليلنا - بالسباق الذي يقدم من خلاله الموقف التقليدي ؛ إذ يشرح الأب أسباب إعجابه بمدير مدرسة العميان ، ويرد هذا الإعجاب إلى أن المدير كان مسيحياً تعلم في أمريكا . ويعني ذلك أن الوالد يباعد بين معتقد المدير والمعتقد الجبري عند الهندوس الذين يرون في العمى لعنة . أما أمريكا فتشير إلى معرفة المدير بالأساليب « التقدمية » الغربية لتعليم العميان<sup>(١٠٤)</sup> . ولقد أراد الوالد - فضلاً عن ذلك - أن يرسل ابنه ليصل « نصيرير » إلى العرب ، بواسطة مدير المدرسة ، فكتب إليه طالباً المساعدة في هذا الأمر ، وكان متأكداً من أن قيدي سيستفيد من الحياة في المجتمع العربي ؛ لأن هذا المجتمع أكثر تنوراً في معاملة العميان من المجتمع الهندي<sup>(١٠٥)</sup> . ويقدم النص بذلك مواجهة بين الآراء التقليدية والآراء الحديثة أشبه بمواجهة الشرق والغرب

ويؤري النص بين التقاليد والصي مثلها بوازي بين العرب  
وتحقيق العدة . وتمثل أفضل الأمان المرتبطة بالوكلاء الهندي  
الصيرير بها يمكن أن يتشابه به مع ولتر ~~سوس~~ <sup>سوس</sup> ~~سوس~~ <sup>سوس</sup> مثل  
لويس برايل ، مخترع اللغة البارزة للمعاقين

ولكن العرب يثق بالرغم من ذلك شيئاً بعيداً أسطورياً ، إلى حد ما . فالغرب يمثل - أولاً - مكاناً يسافر إليه البطل وليس مكاناً قد سافر إليه من قبل . ومعرفتنا النصية بالغرب محدودة - لذلك - معرفة الراوى نفسه . ومعرفته هو بالغرب قليلة جداً . ولدينا في النص - لهذا السبب - صور وأفكار عدة تتعلق بالغرب ، وهي أفكار وصور غير واقعية بل أسطورية .

يقول أحد الأولاد ثقيدي - على سبيل المثال - إن البصر يرجع إلى المكشوف في أمريكا ، عندما يدرسون مع المبصرين . ويضيف أن هذا يحصل في الولايات المتحدة لأن للناس هناك « عيون حياة كبيرة قوية » (١٧) . ويلاحظ ظاهرة مشاهة ، حين يتحدث الأولاد في غمرة النوم عن محاولة إرسال ثيدي إلى أمريكا ؛ إذ لا يصدق أحد منهم أن الرجل « الأبيض » أو المرأة « البيضاء » يمكن لأحدهم أن يكون صريحا ، ويطلب الأولاد من ثيدي أن يرسلهم . بعد وصوله ليؤكد لهم ذلك (١٨) .

تدبر هذه الأمثلة على وجود الحرب الأسطوري ، وتكون  
لسمية الأسطورية من عدم وجود العمى في الحرب بوصفه شيئاً  
واقعياً ، بمعنى أن الأولاد يظنون أن الحرب عالم مثالي ، لا وجود  
لعمى فيه ، ذلك العمى الذي يرتبط - في أذهانهم - بالشرق  
الغربي

ومن الخدير بالذكر أن صوت الراوى لا يفتس هذه الصورة بالرعم من وجودها في النص ؛ إذ ليس من المتوقع أن يقلها القارئ. وواضح أن المثل الصغير لا يقلها. ولذلك يمثل عنها في النص جزءاً من التصوير الساهر لبيئة في هذه المدرسة التشهيرية. ومن اللافت للانتباه - في «قيدى» - أن الراوى يتناول المسيحية المقتربة بالعرب من خلال موقف سحرى ثالث. على سبيل المثال - حكاية قيد - مع ممرضة قانها في المستشفى. قالت له هذه الممرضة إنه سيصير لو صلي للمسيح<sup>(١٠٩)</sup>.

أما نص طه حسين فيختلف اختلافاً مهماً عن نص قيد مهتا ، إذ لم تكن علاقة طه حسين بالعرب في بداية الأمر علاقة مفروضة عليه ، بمعنى أن القى سافر إلى العرب بورده الشخصية . وهو يسافر إلى العرب حقاً ويصف الظروف هناك حقاً ، على عكس « قيدى » . ويؤدى ذلك - بالطبع - إلى وصف أكثر واقعية للعرب . ولذلك تختلف صفات طه حسين الواقعية عن صفات صورة قيد مهتا الأسطورية للعرب . ولكن هذا الاختلاف لا يرجع إلى أن قيدى لم يسافر إلى عرب بل يرجع إلى أن صورة العرب لا تنعكس في « الأيام » بدون نفسه الذى تلعه في كتاب « قيدى » ، إذ نجد صورة إيجابية للمستشرقين الغربيين في مصر ، ومن ثم لنعلم العرب (١١) . لكن لا تصادف الاتصال المباشر بين مواجهة القيدى والحديث - بتداعياتها السلبية والإيجابية - وبين مواجهة انشراق العرب . وعندما نرجع إلى المسألة التى بدأنا بها تحصيل قيد مهتا ، نذكر ذلك بوضوح ، خصوصاً في النظر إلى المعنى بوصفه لغة

وإذا بحثنا عن هذا المفعوم أو مفهوم مشابه له في الأيام ، عثرنا على قول الفقي إن « العمى عورة » ، وهي كسبة تدل على العاهة والعار في الوقت نفسه . لكننا نصادف هذا المهم للعورة والعمى في الغرب ، من العادات الحديثة التي نعلمها الفنى تعطية عيبه بالطائرات السوداء<sup>(١١)</sup> . ونمثل هذه التغطية عادة غربية لم يصادفها البطل من قبل . وكان يفكر وهو جالس في القطار في أوروبا : « فما حطت من قول أبي العلاء إن العمى عورة ، وقد فهمه الآن على وجهه وهو يرفع يده بين حين وحين ليتحقق من أن ذلك العطاء الرخيص الخفيف مازال يستر عيبه اللتى كان يجب أن نسترها<sup>(١٢)</sup> .

والعطاء في هذه القطعة النصية هو المصدرة السود .  
وفي الصفحة نفسها يعكس المعنى في الدين يسترون جسمهم  
ويسترون «عورة المعنى» (١١٣)

والاختلاف مع «قيدى» واضح من هذه الرواية ، وهو اختلاف يؤكد أن العرب ليس حنة للمكرمين ، بالرغم من هوائده . أو بعبارة أخرى ، لا يصح طه حسين العرب - عن خلاف قيد مهنا - بوصفه العصر الذي يعاكس تماما العالم التقليدى الذى يدينه . وإذا كان «الحديث» و«العرب»

سندسحاب في نص « قبدى » فإن كليهما يبدو في « الأيام » كأنه مرحلة منفصلة عن الأخرى . وذلك يبدو نص طه حسين أكثر وصية من نص قد هنا . إذا صح استخدامنا للكلمة « وصية »

ب. عرب مثل عدد من حسبي المكان الذي يقهر به النبي محمد . . . . . ويعود فيه على المنصبات الاجتماعية الجديدة . . . . . مع ما يعنى في مجمع مختلف عن مجتمعه لأصل . . . . . نص في غير مكانه الأسبق . . . . . يستدل على سبيل من ثلاثة اشرفية ملايس غربية<sup>(١١٥)</sup> . . . . . وهذه - بدور - في مشاكل جديدة . . . . . منها - مثلاً - تعلم « المحور » في انرى الأوروبي « والخروج منه » . . . . . وأهم من ذلك هذا النص . . . . . في حصة أعواماً طويلاً . وهو هذا راجع . . . . . في يد يد . . . . . من حوب أعانهم ثم يعقدونه بعد ذلك من «ام عقدة يتناقض فيها قليلاً أو كثيراً»<sup>(١١٦)</sup>

وحي مع هذه لامتنة وراء ظاهرة خاصة نص ص حسين . . . . . وتختلف هذه الظاهرة من صيغة تكسب الخاص مع عرب . . . . . وقد لاحظ تجربة ص حسين مع هذا العرب أدركنا . . . . . تقود معنى في درجة سلبية وصلية من التكيف . . . . . وبصطر لفتى . . . . . من وجهة نظر ما . . . . . إلى أن يعاد العنى من جديد بمعنى أنه بصطر إلى أن يبنى من جديد دوره الحديث بوصفه شخصية صريفة . . . . . ذلك لأن عمر قد حدد صعوبات الانفعال من الشرق إلى الغرب . . . . . وفي أن لفتى كان قد تعود على الحياة ص « حديثاً » أو « محدثاً » في الجامعة في مصر . . . . . فإن «عصر حداثة » في مصر يختلف عنه في الغرب ، على مستوى ما من التكيف . . . . . ويعاكس هذا كله نص « قبدى »

وبل أهم عصر من عناصر التكيف مع البيئة الجديدة يرتبط بتعلم الفتى لغة برايل . . . . . خصوصاً حين يجد في هذا التعلم صعوبة شديدة . . . . . وذلك لسبب بسيط . . . . . فهو قد تعود أن يأخذ العلم بديه لا يصعبه<sup>(١١٧)</sup> . . . . . إلى هذه الملاحظة نمر عن واقع حياة بديرة حبيب في وصاء التأثير . . . . . ذلك أن الفتى لم يتعلم - . . . . . بعد - . . . . . في « ١٩٧٠ » . . . . . في لم يتعلم عسية نقل العلامات إلى كرات . . . . . وبكفى . . . . . وسبح . . . . . ومشابهة . . . . . وكلاهما مرتبط بالطرائق لأصبة في إدراك لغوي ومعنى ذلك أن الحصار التي ترى فيها معنى قد سهبت به - . . . . . في الجمعية - الأمور . . . . . لأنها اعتادت عباداً شديداً عن العصر الشعوى في التعلم . . . . . ولهذا السبب لم يترك هذه الحصار في تراشها الطويل بين طرق تعليم المكفوفين وصرف تعليم مسيرين<sup>(١١٨)</sup> . . . . . وبلاحظ - من ثم - أن المسالك التي قد أعدها معنى في تعليمه العالي الديوى في الشرق لم تكن كريمة في عرب

#### خاتمة : عمية الترجمة الشخصية

إن المسائل المرتبطة بكل من أدوار المكفوف . . . . . وصور

العنى ، . . . . . ومشاكل « التعلدى » وحدث « . . . . . » « اسرق والعرب » . . . . . مسائل أساسية في سيره حبه كل من نصي الترجمة الشخصية . . . . . وتدل هذه المسائل على خاصية الترجمة الشخصية . . . . . أشربا إليها سابقاً . . . . . وهي وضع الترجمة بوصفها مرآة للمؤلف المظل . . . . . ولكن الترجمة تشر - كما قد من قل - مرآة للمؤلف الكاتب . . . . . وقد شرح هذا العصر من خلال خلينا لكاتبه العنى . . . . . ولكن جانب من طبيعة الترجمة الشخصية . . . . . أعنى جانباً من ميثاق السيرة الذاتية . . . . . يصل مبدأ مؤداه أن الشخصيتين - . . . . . أى المؤلف لنص ومؤلف كتاب - شخصيه متحدة في الوقت نفسه . . . . . ولا تتلخص في حور الأمر سوى مفهوم مجرد للتجديد . . . . . وإحقاق دور مؤلف الكتاب يتكون حرتياً من اختيار مظهر المؤلف البطل حتى يقدمه . . . . . ونجى شخصية المؤلف النص في الوقت نفسه من خلال اختيارات المؤلف الكاتب . . . . . ويستطيع أن نصي هذه التحيل على نحو يحيط بصفة موقف كلا الكاتبين بالمرآة . . . . . وذلك من خلال فحص الطريقة التي يستخدمها كلا الكاتبين عندما يهرق عملية الترجمة الشخصية

إن نص الترجمة الذاتية يعربا - عندما يقرؤه - يتوهم أن إراء وصف دون خريف . . . . . ذلك لأن الترجمة سيرة ذاتية ولكن كلى سيرة ذاتية تختار - بالضرورة - استراتيجية نصية خاصة . . . . . أو طريقة خاصة تفرق بوسطها عمية الترجمة الشخصية

ومن الأهمية بمكان أن كلا النصين يعانج كتابة الترجمة الشخصية من موقف واحد . . . . . هو موقف الذاكرة . . . . . بمعنى أن كلا النصين يشكل من خلال الذاكرة . . . . . ويبدأ كلاهما بظاهرة التذكر<sup>(١١٩)</sup> . . . . . ونستخدم الصار هذه الظاهرة بوصفها وسيلة لتقديم المعلومات الأولى في الكتاب . . . . . ولكننا نواجه اختلافاً يميز بين الكاتبين . . . . . إذ يبدأ نص « الأيام » به « لا يذكر »<sup>(١٢٠)</sup> . . . . . بينما يبدأ نص « قبدى » به « أذكر »<sup>(١٢١)</sup> . . . . . أى أن النص الأول يقدم الظاهرة باسمه العسية الإيجابية . . . . . بينما يعتمد النص الثاني على جملة إيجابية

وهذا الفرق أقل أهمية مما يبدو لأول وهلة لأسباب تكمن عبا أساساً . . . . . وتحتوي الذكريات - في نص طه حسين - في صفحات الأولى إلى موقف إيجابي . . . . . ويستمر النص في تصور خطى إلى بهمة المنتصرة . . . . . وبوجه ما يعاير ذلك عهد « عيسى » . . . . . إذ تتعدى الذكرى الإيجابية للبدية - كما رأينا - من خلال قائمة الكتاب . . . . . تلك التي تلقى ظلال شك على صحة الذكريات التي انبى الكاتب عنها . . . . . ويهدم كلا النصين - على هذا النحو - الذاكرة بوصفها عصراً صلباً أو موجاً

ولكن ما أهمية هذه الظاهرة الثابتة . . . . . في كتابين يمتصيان قلما . . . . . في سيرته . . . . . عن طريق عرض ترجمته لشخصيه من خلال

الذاكرة ، بكل ما تمثله الذاكرة من عملية يتخلق بها نص السيرة  
لداية من الوعي الخاص للمؤلف<sup>(١٧)</sup> . وإذا كانت الذاكرة تمثل  
الوسيلة التي يتخلق بها المؤلف النطل هي - أى الذاكرة - نقطة  
الاتصال بين موقف الترجمة الشخصية بوصفها مرآة : من ناحية ،  
وبوصفها دعاء لعدم اليقين إلى الأمام من ناحية أخرى . وذلك بلعب  
الداية العظيمة للعملية كلها إلى الأمام . ولذلك ، يتكون موضوع  
لكتابين - إلى درجة ما - من عملية التذكر ، وليس من نتائج هذا  
التذكر محض .

ولكن - ما علاقة هذه الملاحظات بحياة البطون ؟ عندما نظرن

إلى عناصر النص المختلفة ، ككتابة العمى أو الألم ، لاحظ ظواهر  
علة ، إذ يما كان كل من المؤلفين مستعدا سحبت عن موضوع من  
الموضوعات حديثا فوريا مباشرا ، بدا كلاهما كما لو كان يحتاج إلى  
تأخير الموضوع الآخر ومعالجته معالجة تدريجية . ولذلك يستطيع أن  
تذكر أن كلا المؤلفين قد استخدم عمليه الترجمة الشخصية بوصفها  
وسيلة لاستيعاب بعض الحوادث الأكثر إبلاما في حياة كل منهما ،  
بما يجعل من الترجمة الداية - في كل من النصين - عملية طرد  
واستيعاد لكل ما يؤذى المؤلفين ويؤرقها . وذلك بفاعلية النوع  
الأدنى للسيرة الداية .

كتاب  
البنجار

فكرى

## الهوامش :

- (١) طه حسين ، «أبيد» (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧١ - ١٩٧٣) انظر  
كتاب حسدى السكوت ومارسلد جور ، «طه حسين» (القاهرة  
جامعة الأمريكية ، ١٩٧٥) مما يحصل بيلوجرافيا طه حسين . وانظر  
بما  
Pierre Lachia, (Taha Husayn : His Place in the Egyptian  
Literary Renaissance) (London , Luzac and Company 1956)  
جابر عصفور ، «أمرنا المتحاور» دراسة في نقد طه حسين» (القاهرة  
هيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٣) طه حسين بوصفها سيرة ذاتية (أو  
ترجمة شخصية) انظر : رشيدة مهران ، «طه حسين بين السيرة والترجمة  
الداية» (القاهرة : هيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩) ، ص  
٢٥١ - ٢٩٥ ، شوقي ضيف ، «الترجمة الشخصية» (القاهرة : دار  
المعارف ، ١٩٧٩) ، ص ، ١١٣ - ١١٩ : إسماعيل عباس ، «عن السيرة»  
(بيروت : دار الفعاضة ، ١٩٦٧) ، «مقدمة» ص ١٤٣ - ١٤٦  
وانظر - البدرأوى رهران ، «أسلوب طه حسين في ضوء المنهج القوي  
الحديث» (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢)
- (٢) إسماعيل عباس ، «عن السيرة» ص ١١٢ - ١١٣
- (٣) فيد مهتا (Ved Mehra) ، «فيدى» (Veddi)
- (٤) انظر - على سبيل المثال - هدى زهرة «مجموع مصطلحات الأدب»  
(بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ، ص : ٨٠
- (٥) من الممكن أن يمرض عبد الله - إن قيد مهتا ليس كأنه من العام الثالث  
إذ يكتب باللغة الإنجليزية ، لكن هذا مثله كتيرة المؤلفين من العام الثالث  
مكتوب باللغة الأوروبية مع تحديثه على العلاقات الثقافية ولاديه التي  
مرصهم باللغة الثالث . وهذا حدث - على سبيل المثال - مع مؤلفين عرب  
من شمال أفريقيا - يكتبون باللغة العربية - ومن الجدير بالذكر أنه لا يوجد  
لغة عربية تحت لادو اصابع يمينه الذي تنميه اللغة العربية في العام  
الغري
- (٦) نكث نظره سرجه إلى عند الأدب الغري على أن الله به بين الادب الغري  
والادب الغري موجوده على صو بالغ لاهيه

(٧) جابر مصمور - الرأيا المتجاورة - .

(٨) انظر - مثلا - إسماعيل عباس ، من السيرة - ص ١٢٥

(٩) Philippe Lejeune, (Le Pacte autobiographique) (Paris Editions du Seuil, 1975).  
ص ١٣ - ٢٦

مدى ألفة قليلة في الجزء الثالث من «الأيام» ، تراجع فيها رواية قصير لشكل أول الجزء الأول - كذلك - تصادف ظاهرة الارتداد (doublement) بمعنى أن الراوي يتكلم من خلال ضمير لشكل ، لكن بوصفه راويًا يصل عن الطفل ، وما أن هذه الظاهرة تفوتنا إلى خارج حدود البحث فنحن نحصي مزاها الأدبي الكامل ، إذ تناول هذه المسألة ومساكن أخرى في كتاب من «الأيام» في طور التتبع - انظر من ظاهرة الارتداد - Lejeune, Le pacte autobiographique ، ص ١٦ .

(١٠) حمد السكوت ومارسل جبر ، طه حسين ،

الندوة - ص ١٤ - ١٥

(١١) Janet Malcolm, (School for the Blind) (New York Review of Books) أكتوبر ١٩٨٢ - ص ٣ .

(١٢) من الواجب أن نذكر أن كتابة العيني ، كأشكال الكتابة الأخرى ، تمثل نظامًا للتصوير الأدبي . ولا توجد كتابة تمكس بطريق كامل عالم المتكلم أو بحسبه . ويختلف كتابة العيني عن أشكال الكتابة العادية من خلال وصفها باعتبارها نظامًا للتصوير الأدبي يخلق وهم العيني .

رأى الدكتور وهران (، أسلوب طه حسين ، ص ٨٢ ، ٨٤) أن استخدام الصيغ البناء للمجهول في «الأيام» يعكس عني طه حسين ، ولكن ملاحظته تعلق بصيغة المبني للمجهول المستخدمة في اللغة للتصوير عن الإصابة بالعمى . وليس هذه النقطة - للأسف - حلاقة ضرورية بالصيغ الأخرى للمجهول في النص . يضاف إلى ذلك أننا لا نملك دراسة متعمقة عن النسبة الكلية سواء كانت هذه الصيغ صيغاً للمجهول أو غيرها

(١٣) عيني - ص ٧

(١٤) عيني - ص ١٠

(١٥) عيني - ص ٢٧

(١٦) عيني - ص ٨٣

(١٧) عيني - ص ١١٣

(١٨) عيني - ص ٧٥

(١٩) عيني - ص ١٢

(٢٠) عيني - ص ٦٦

(٢١) عيني - ص ١٧٢ - ١٧٣

(٢٢) عيني - ص ٧٩

(٢٣) «الأيام» - ج ١ - ص ٢٠ وما يليها

(٢٤) «الأيام» - ج ١ - ص ٦

(٢٥) «الأيام» - ج ١ - ص ٣٩ .

(٢٦) «الأيام» - ج ٢ - ص ٤٦

(٢٧) «الأيام» - ج ١ - ص ١٢٣

(٢٨) «الأيام» - ج ١ - ص ٥

(٢٩) «الأيام» - ج ١ - ص ٩

(٣٠) «الأيام» - ج ١ - ص ١٦

(٣١) «الأيام» - ج ١ - ص ٢٤

(٣٢) «الأيام» - ج ٢ - ص ٣

(٣٣) صدر منه

(٣٤) ص - مثلا - «الأيام» - ج ٢ - ص ٨

(٣٥) «الأيام» - ج ٢ - ص ٥

(٣٦) «الأيام» - ج ٢ - ص ٦

(٣٧) «الأيام» - ج ٢ - ص ٢٨

(٣٨) «الأيام» - ج ٢ - ص ١٩

(٣٩) «الأيام» - ج ٢ - ص ١٠٨ ، ٢٨ ، ٣٩ ، ١٠٨ .

(٤٠) «الأيام» - ج ٢ - ص ٨٥ ، ٨٨ ، ١٠٠ ، ١٠٨

(٤١) «الأيام» - ج ٢ - ص ٩١ - ٩٢

(٤٢) «الأيام» - ج ٢ - ص ٩٩ - ١٠٠

(٤٣) «الأيام» - ج ٢ - ص ١٢

(٤٤) انظر «الأيام» - ج ٢ - ص ١٠٩

(٤٥) «الأيام» - ج ١ - ص ١٩ - ٢٠

(٤٦) «الأيام» - ج ١ - ص ٢٠ ، ٢٢

(٤٧) «الأيام» - ج ١ - ص ٧٠ وما يليها . ومن الشاهد أن النص كان يمتلك في هذه السن تلك القوة التي يسببها إلى نفسه في النص من أي العلاء ، وما أن هذه القوة لا تسبب إلى رس مبكر من حياة الطفل أو إلى الراوي ، فهي تمثل - على مستوى التكيف - مفارقة رمزية . ويجب أن ندرك ذلك بأن الترجمة الشخصية تقدم أدنى لحياة شخص من الأشخاص ، وليست تسجيلًا علميًا لحياة الحياة . فكون برشيد مهران «طه حسين» ، ص ٢٩١

إن مسألة الألم والتكيف مرتبطة بآني العلاء في أعمال أخرى طه حسين . في «مجنيد ذكري» بآني العلاء - على سبيل المثال - ينسب مؤلفنا إلى بآني العلاء مسألة التكيف والامتصاص . وحديثه عن شاعره ، بآنيته الشخصية أو الجمعية ، يمثل حديثًا من أحاديث الترجمة الشخصية بمعنى من المعاني

وما أن هذا النص يتناول مشاكل هذه متوجة فهو يساعدنا على فهم مسألة الوسائل للوجوه في «الأيام» واقتصادها . ولقد جرب طه حسين أيضًا من المسائل الإنسانية المرتبطة بالعيني في غامته الطويل «مع آني العلاء» في سجنه . لكننا نحد من آني «الأيام» انظر طه حسين «مجنيد ذكري» بآني

العلاء ، خصوصًا من ١٩٢٢ وما يليها . ومع آني العلاء في سجنه ، في المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين ، المجلد العاشر ، «أبر العلاء المعري» (بيروت : دار الكتاب العربي ، ١٩٧٤) . فإذن جابر مصمور ، «الرأيا المتجاورة» - ص ٣٣٥ وما يليها

(٤٨) «الأيام» - ج ١ - ص ٦

(٤٩) «الأيام» - ج ٢ - ص ١٠٢

(٥٠) «الأيام» - ج ٢ - ص ٦

(٥١) «الأيام» - ج ٢ - ص ٩٥ - ١٠٠

(٥٢) «الأيام» - ج ٢ - ص ٩٦ - ٩٧

(٥٣) «الأيام» - ج ٢ - ص ١١٢ وما يليها .

(٥٤) عيني - ص ٣٤ ، ٣٥

(٥٥) عيني - ص ٢٧

(٥٦) عيني - ص ٤٦

(٥٧) عيني - ص ٩٣ وما يليها

(٥٨) انظر - مثلا - عيني - ص ١١١

(٥٩) عيني - ص ٩٤

(٦٠) عيني - ص ١٤٢

(٦١) عيني - ص ١٣٧

(٦٢) عيني - ص ٢٥٥ - ٢٥٨

(٦٣) «الأيام» - ج ١ - ص ٨٩

(٦٤) «الأيام» - ج ٢ - ص ١٤٣ - ١٤٤

(٦٥) «الأيام» - ج ٢ - ص ١٢٤



- (٦٧) الأيام ١٠ ج ١ ص ١٠٥  
(٦٨) الأيام ١ ج ٢ ص ١٧٨ - ١٧٩  
(٦٩) الأيام ١ ج ٢ ص ١٤٧  
(٧٠) الأيام ١ ج ٣ ص ٦  
(٧١) الأيام ١ ج ٣ ص ٣٦  
(٧٢) الأيام ١ ج ٣ ص ٤٨ وما يليه  
(٧٣) الأيام ١ ج ٣ ص ١٥ - ١٥١  
(٧٤) الأيام ١ ج ٣ ص ١٢٦  
(٧٥) الأيام ١ ج ٣ ص ١٤٣ - ١٥٤  
(٧٦) دقيقتى ١ ص ١١  
(٧٧) دقيقتى ١ ص ١٧  
(٧٨) دقيقتى ١ ص ٦٥  
(٧٩) دقيقتى ١ ص ١٣٩  
(٨٠) دقيقتى ١ ص ٢٥٨  
(٨١) دقيقتى ١ ص ٨٥  
(٨٢) نص لا يدرى - بالطبع - بين كل الأديان وكل المواقف الموجودة في كل من  
المتنبي لكتابتهم بالعبكاسيا في المتنبي حسب - ولقد وجد - هل سبيل  
المقال - شهادتي في العام الإسلامي  
٨٢ دقيقتى ١ ص ٢٥٦  
(٨٤) دقيقتى ١ ص ٢١ يدور أن الطب واليومان في هذا الكتاب يدل على  
صاحب العام التقيدي الإسلامي وأصول هذا الطب باب حقا ومثل هذا  
الطب برعا من الطب الماديومي وبالزعم من أن هذا الطب كان علميين  
ولقد قد سقط في القرون الحديثة - ويدر إلى مستوى الطب الشعبي -  
ومستفيع أن نستخرج من اسمه أن حكمهم على كان منه - وقد كان يتعلق بـ  
الطب  
(٨٥) جب علي أن تذكر - حوشت هذا الكتاب قد وصفت قبل اتصال  
بـ كستان عن الهند  
(٨٦) دقيقتى ١ ص ٧٨ وما يليه  
(٨٧) دقيقتى ١ ص ٨٥  
(٨٨) المصدر نفسه  
(٨٩) الأيام ١ ج ١ ص ١٤٩  
(٩٠) دقيقتى ١ ص ٨  
(٩١) الأيام ١ ج ١ ص ٦  
(٩٢) الأيام ١ ج ١ ص ١٢٠  
(٩٣) الأيام ١ ج ١ ص ١١٠  
(٩٤) دقيقتى ١ ص ١٤  
(٩٥) دقيقتى ١ ص ١٤ وما يليه  
(٩٦) دقيقتى ١ ص ١٠  
(٩٧) دقيقتى ١ ص ١٧٨  
(٩٨) دقيقتى ١ ص ١٧٥  
(٩٩) دقيقتى ١ ص ٢١١ - ٢١٢  
(١٠٠) دقيقتى ١ ص ٢١٩  
(١٠١) دقيقتى ١ ص ١٥ - ١٦  
(١٠٢) دقيقتى ١ ص ١٢٤ وما يليه  
(١٠٣) دقيقتى ١ ص ١٥  
(١٠٤) المصدر نفسه  
(١٠٥) دقيقتى ١ ص ١٥٧  
(١٠٦) دقيقتى ١ ص ١٠٥  
(١٠٧) دقيقتى ١ ص ١٨٧  
(١٠٨) دقيقتى ١ ص ١٦١  
(١٠٩) دقيقتى ١ ص ١٦٨ - ١٦٩  
(١١٠) الأيام ١ ج ٣ ص ٢٤ - ٣٧ - ٥٤ - ٥٥ - على سبيل المثال  
(١١١) الأيام ١ ج ٣ ص ٩٧ - ١٠٠  
(١١٢) الأيام ١ ج ٣ ص ١٠٠  
(١١٣) المصدر نفسه  
(١١٤) الأيام ١ ج ٣ ص ٧٦  
(١١٥) الأيام ١ ج ٣ ص ١٠٥  
(١١٦) الأيام ١ ج ٣ ص ٨١  
(١١٧) المصدر نفسه  
(١١٨) نستطيع أن نرى ذلك في نقل الحديث الشريف والكتب - ثم - في نظم  
العلم المستخدم - ولقد كان هذه الكتب والأدب - (من مكفوفين) الذين  
يطمأن بهذه الطريقة ضحا جدا - انظر - هل سبيل مثال - حين من يمت  
الصفدي - «نكت القبيات في نكت القبيات» - نظير - حسب ركني من  
(الفاخرة - المصنعة الجمالية - ١٩١١)  
(١١٩) ليست هذه البدايات للترجمة الشخصية عادية أو معروضة من طريق  
الشكل الأوتوبيوغرافي نفسه - ولقدنا طرأنا مختلفه ليداية الترجمة  
الشخصية ونشمل الطريقة العادية من رواية ولادة الشخص أو تاريخه  
عائلة انظر: ص ١٩٧ وما يليه  
L'histoire ou l'auto-biographie  
(١٢٠) الأيام ١ ج ١ ص ٣  
(١٢١) دقيقتى ١ ص ٣  
(١٢٢) نقول رشيدة مهران - «طه حسين» - ص ٢٧٤ - من بدايه والابه  
«هكذا قدم الكتاب نفسه بكل تواضع وكأنه يشعر - في مقدمه نفسه -  
لكن نلاحظ قد اوضح الأسباب التي تدفعه إلى أن وجهه نظر رشيدة منه - لا  
تقدر هذه البدايه حتى قدرها - فيما يتعلق - بنظره في هذه البدايه بوصفها  
بدايه - أو فيما يتعلق بطلاقه بيعة الكتاب

# فن الإبيجراما عند

طه حسين

دراسة في  
«جنة الشوك»

فتخرى فتسطندى

لا أجد بيتاً من الشعر ، وأنا بسبيل الحديث عن فن «الإبيجراما» عند طه حسين ،  
لأنه ملامحة لهذه المناسبة من بيت المتن :

على قديم أهدى العزم ثأني العزائم  
وثأني على قدر الكرام المكارم

فقد كان طه حسين من أولى العزم ، وكان من مكارمه أنه أضاف إلى النثر العربي الحديث الجنس الأدبي الذي يعرف في أدب الغرب «بالإبيجراما» ، وجعل كتابه جنة الشوك (دار المعارف بمصر ، ١٩٤٥) وقفاً عليه وحده ، وكانت هذه الإضافة ، فيما أرى ، جزءاً من لحظة عامة ، حرص عليها منذ عودته بعد إتمام دراسته في فرنسا ، للبهوض بالأدب العربي الحديث إلى بعض ما بلغه الأدب العربي القديم من مكانة عالمية ، حتى يتحقق التواصل بين الأدب العربي القديم وحديثه من جهة ، وحتى يسهم الأدب العربي الحديث في العطاء الإنساني من جهة أخرى . فبالأدب العربي القديم مكانة عالمية ، وفضله على الأدب الإنساني والعقل الإنساني حقيقة مقررة من حقائق التاريخ .

ولست أرى بأساً في أن أسوق في هذا الصدد فقرات من محاضرة ألقاها في الجامعة الأمريكية عام ١٩٣٢ ، وصمها كتابه من حديث الشعر والنثر (دار المعارف بمصر ، ١٩٣٦) .

«بالأدب العربي وحده أدب عاشت عليه أمة كثيرة نحو خمسة عشر قرناً ، والآداب الغربية الكبرى في العالم عاشت عليها أمة ، ليست أقل من الأمم التي عاشت على الأدب العربي

عدداً ، ولا خطراً ، ولا مكانة في التاريخ .  
ويكفي أن نلاحظ أن الأدب العربي هو الذي عاشت عليه كل الأمم العربية ، وهو الأدب الذي حمل لواء العلم والعقل طوال القرون الوسطى ، في حين كان الأدب اليوناني محدوداً في القسطنطينية ، وكانت أوروبا منهكة في جهالتها . ويكفي أن نلاحظ أن النهضة الأولى التي ظهرت في القرن الثاني عشر في

لا يسعى الأدب العربي الحديث إلى أن يفهم خطاه ، وعدد سيرته ؟ وما نحن نرى أدنيين من أدباء العربية عن وعي عميق بمكانته العالمية ، ولعل وراء هذا الوعي العميق انحراف المصطفى ، ولطمة القصاص ، والطموح الوثاب إلى أن يتبوأ الأدب لعرف الحديث المكانة العالمية نفسها .

وأغلب ظنى أن طه حسين أراد أن يبلغ هذه الغاية ، وأنه اتبع سلا شتى لبلوغها . فهو قد طرق مثلا السيرة الذاتية من باب لم يطرقه كتاب السيرة الذاتية في العرب . وقوب في العرب ، لأننا درجنا حديثا على أن نقيس أدبا لعرف الحديث بأدب العرب ، فصلا وصل إليه على . كل كتب السيرة الذاتية التي حطتها لنا الآداب العربية يتحدث كاتبوها بصيغة المفرد المتكلم . وهذا ما بطلنا في ثلاثة من أشهر كتب السيرة الذاتية عندهم . سيرة الذاتية ( ١٧٧١ ) للكاتب الأمريكي بهجيم فرانكلين ، والسيرة الذاتية لإدوارد جيبون ( ١٧٨٨ - ١٧٩٣ ) ، واعتراضات جون جاك روسو ( ١٧٨١ - ١٧٨٨ ) . واليك هذا المثال من إدوارد جيبون المؤرخ الإنجليزي الكبير صاحب كتاب تداعي الإمبراطورية الرومانية وإسبائها ( ١٧٧٦ - ١٧٨٨ ) . إن جيبون يتحدث عن نفسه حديث صريحا مباشرا بصيغة المفرد المتكلم

ولدت في بيتي ، بمقاطعة سري ، في السابع والعشرين من إبريل ، حسب التقويم الميلادي القديم . لعام ألف وسبع مائة وسبع وثلاثين مئة ، وكنت الطفل الأول الذي أمته رباط الزوجية بين إدوارد جيبون ، المخرم ، وجوديث بورتر . وكان ممكنا أن يكتب على أن أكون عبدا ، أو عتق حشا ، أو مزارعا بسيطا . ولا يتأتى لي أن أدبر النظر . دون متعة ، في سخاء الطبيعة التي قفست أن يكون مولدى في بلد حر متمدن ، في عصر علم وفلسفة ، من عائلة شريفة ، خلعت عليها هبات الثروة ... (١)

أما طه حسين فقد نخرج على هذه السنة المعهودة في الأيام ، فهو يتحدث بصيغة المفرد العائب ، ثم هو يتحدث بصيغة المفرد العائب على طريقة المؤلف القصصى العربي الحديث الذي يستخدم المفرد العائب . ومن مزايا هذا المنهج أنه يضع الراوية خارج حلة الأحداث ، ومن ثم فهو يرى كل شيء بوضوح تام . ثم إن هذا الراوية يحكم موقعه خارج الحلة ، لا يتنمى مع شحوص قصته ، ولا يفعل بأفعالاتها ، لأن مصيره لا يرتبط بمصائرهما ، ومن هنا فهو يسرد ويصف ويحل في موضوعية تامة . ولا ينبغي أن نقصه التي محرى على يد المفرد المتكلم لا نملك إلا أن تصور الشحوص والأحداث والمشاهد من زاوية الرؤية عند المفرد المتكلم الذي قد يرى شيئا ، ويعمل عن أشياء ، والذي قد يحيل مع هو نفسه ، فيصدر أحكاما لا تنفق مع الحقيقة . ثم إنه إذ يكون أشبه بشخصية في مسرحية . ويكون القارىء أشبه بمنسرح في قاعة مسرح ، فإن

أوروبا إنما هي نتجة لاتصال أوروبا بالعرب . فأدبنا هو الذى أحيا العقل الأوربي ، حتى جاءت النهضة الثانية التى اتصل بها الأدب الأوربي بالأدب اليوناني القديم

فلو لم يكن للأدب العربى إلا أنه قد حمل لواء الأدب الإنسانى والعقل الإنسانى فى عشرة قرون . لكان هذا كافيا للاعتراف بأن هذا الأدب من الآداب التى تعتر بمعناها . وتستطيع أن تثبت لصروف الزمان (٢)

وبل العقاد قد ألمح إلى وجه من هذه الحقيقة حين كتب . في وقت يسبق محاضرة طه حسين ، عن التقاء الشعر اللاتينى والشعر العربى القديم على ساحه الغزل . فقد جاء في مقال بعنوان الغزل « الطبعي » من كتابه الفصول ( المكتبة الأهلية مصر ، ١٩٢٢ ) ما نصه

... كان كاتيلوس (٣) الشاعر الرومانى يدعو الآلهة قائلا : « أيتها الآلهة إن كانت لك رحمة بالقلوب الصديقة المشبعة بمحلى براعتى عليك إلا ما نظرت إلى عدائى ، ورثيت لما لى ، ومسحت عني هذا الرءاء المالح . والبلاء اللاحق . وهذه لرعدة التى تسريت رعدتها في عروقي . فمت الهباء حتى غشي جسمي »  
وهي رعدة عروة بن حزام التى يقول فيها :  
وإني لتعروى لذكرائك رعدة

لها بين جلدي . والعظام ديب

وكان كاتيلوس يقول : « إني لأكره وأحب . تسألني كيف دلت ؟ من يدري . ولكني أحس بحقيقة هذا الأمر وشدة برعائه .

وكذلك كان يقول المجهول :

فبارب إذ صبرت ليل هي التي

فزني بعينها كما زنتها ليا

والا فبعضها إلى وأهلها

فإني بليل قد قفيت اللواها

وليس في بحث الحب بالذاهية شيء من الرقة والدماثة ولكنها حقيقة اتفق عليها شاعران ليس بينهما جامعة من لغة ، أو مشرب قوم أو وحدة زمن ، ولكنها اجتماعا على عاطفة إنسانية صادقة . بل اتفق عليها كل شاعر عالج من العشق ما عالجهم هذان الشعراء (٤)

وبنخلص من قول العقاد إلى هذه النتيجة : لأن كان يوجد بين نقاد الأدب في الغرب من يقول إن كاتيلوس ذو مكانة عادية في شعر الغزل عند اللاتين ، فإنه محرى هؤلاء النقاد ، لو اطلعوا على شعر الغزل عند العرب ، أن يصعدوا هذا الحكم على شعراء الغزل الكبار عند العرب .

فإذا كان الأدب العربى القديم أدبا ذا مكانة عالمية ، فلم

لا يجمع عدد هذا اللون من ألوان العطاء . هي مقدور طه حسين أن يسعى إلى التجديد في فن « الإيجراما » ، وهو من برع فيه الشعراء القدماء من اليونانيين ، واللاتين وعالمه شعراء العرب في العصر الحديث ، كما أخذ شعراء العرب في العصر العباسي الأول بنصيب منه . وطه حسين حين يسمى إلى التجديد في فن « الإيجراما » يحقق أكثر من عرص ، فهو يفتح حقل الإبداع في هذا الفن من هون القول موصولاً بين الأدب العربي القديم والحديث من جهة ، ويربط ما بين الأدب العربي قديمه وحديثه والآداب الأوروبية العالمية من جهة أخرى . ولما كنا على يقين من مكانة الأدب العربي القديم بين الآداب العالمية ، فإن مدار الأمر كله على مكانة الأدب العربي بين الآداب العالمية . فإن أطلعت محاولة طه حسين في أن يرقى بفن « الإيجراما » إلى الغاية التي بلغها عبد الأوروبيين ، فإنه يكون قد رمى رميته ، وأصاب بغيته ، وأعطى السد والبيئة على أن الأدب العربي الحديث جذير بأن يسلك في عداد الآداب العالمية . وأرى أن هذه العكسة ملكت عليه نفسه ، وسيطرت على قلبه في كل ما كتب وأعلن إلى الناس ، وألخت عليه نصرت معين من السؤال :

« ... أوجد هذا الفن في اللغة العربية أم لا يوجد ؟ ...  
 أنتجيب اللغة العربية لهذا الفن إن دعيت إليه أم لا تستجيب ؟ ... أقدر أنا على أن ألتم بين هذا الفن وبين اللغة العربية أم غير قادر ؟ ... والدين يفرمون ما أذعت في الناس من الكتب منذ أكثر من ربع قرن يستطيعون أن يروا ذلك في كثير مما أذعت فيهم . وأن يتنبؤوا في وصوح وجلاء أني أستجيب حين أكتب - وحين أكتب في الأدب خاصة - لشبهين اثنين أحدهما ما أرى من رأي أو أحد من عاطفة وشعور ، والآخر امتحان قدرة اللغة العربية على أن تقبل مواد من الأدب لم يطرقتها القدماء ، وامسحوا قدرتي ، عن أن يكون الصلة بين اللغة العربية وبين هذه الفنون والآداب » (١٤) .

وظاهر من قول طه حسين أنه يسعى إلى توسيع رقعة اللغة العربية والنهوض بقدراتها ، وإلى توسيع رقعة الأعراس التي يكتب فيها الأدب العربي الحديث . على أننا نستبين وراء هذه الرغبة الملحة همة تسمى دائمة إلى أن يأخذ الأدب العربي الحديث مكانه إلى جوار الآداب العالمية ، وأن يواكبها فيما بررت فيه من فنون الكتابة

والملازمة بين القديم والحديث في هون الأدب ، وامتنع قدرة اللغة العربية على الاستجابة لمن لم يطرقة القدماء . ثم امتحان قدرة طه حسين الشخصية على توطيب اللغة العربية في صغ صور صفة جديدة تحتل ، فيما أرى ، شطراً هاماً من وجود النشاط الأدبي التي توهم عليها طه حسين . فقد نادى طه حسين بأهمية القديم ، وبضرورة الانطلاق منه ، والانتعاش به في محاولات التجديد ، بل إنه ليرى أن فهم الحضارة الحديثة رهز

ستمرق المفرد المتكلم في عواطفه قد يدع إلى اندماج القارئ معه في عروطفه ، فيعقد القارئ أيضاً القدرة على الحكم صحيح .

لقد جمع طه حسين بين خصائص السيرة الذاتية التي تقوم كليه على حياة صاحب السيرة ، وبين مرايا العرص عند المؤلف القصصي العربي الحديث الذي يوظف ضمير المفرد الغائب لتصوير شحوص وأحداث ابتكرها خياله . وكانت النتيجة سبجاً حيوة من الحقيقة . أما أسلوب سبجه في الخيال

ولعل مبع طه حسين في تدوين السيرة الذاتية أقرب ما يكون إلى مبع الروائي الإيرلندي الكبير جيمز جويس في رويته صورة الفنان شاباً (١٩١٦) التي استلهم فيها بعض أحداث حياته ، ولكن لم يصنع منها سجلاً دقيقاً لسيرته الذاتية . فتنب صورة الفنان شاباً رواية ، وليست سيرة ذاتية

ولعل نظرة عملي على كل من احتاجة الأيام جوا (١٩٢٩) وصورة الفنان شاباً تكشف عن مبع المرض لمشارك الذي يجمع بينها

يقول صاحب الأيام جوا :

« لا يذكر لهذا اليوم اسماً ، ولا يستطيع أن يصفه حيث وضعه الله من الشهر والسنة ، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً بعينه ، وأما بقرب ذلك تقريباً » (١٥)

وجاء في السيرة الأولى من صورة الفنان شاباً سبجاً على ترجمته

« حدث ذات يوم ، وما أجمله من يوم ، أن بقرة كانت قادمة على الطريق ، وهذه البقرة التي كانت قادمة على الطريق قابلت صبياً صغيراً طريقاً اسمه الطفل فأكبر » (١٦)

فولاً معرفتنا أن كلا من طه حسين ، وجيمز جويس يتحدث عن طفولته ، لاستقر في ظننا أن كلا منهما يتحدث عن طفولة إنسان آخر ، لأن كلا منهما ينسليخ عن ذاته ، ويظهر إليها كدات تنتمي إلى شخص آخر ، يرمز إليها بضمير المفرد الغائب ، ولا يحق له أن يرمز إليها بضمير المفرد المتكلم .

لقد شق طه حسين للسيرة الذاتية (١٧) في عصرنا الحديث طريقاً لم تسبقه إليه السيرة الذاتية في فنون الكتابة عند العربيين . أفلا يحق له بفصل هذا العطاء ، وهذا التجديد أن يبدى بأن أدبياً العربي الحديث قد جاوز الحدود المحلية ، واقتحم آفاق الأدب العالمية ؟

إن طه حسين الذي أضاف مساحاً حديثاً إلى كتابة السيرة الذاتية في الأيام ، مخرج على الشكل التقليدي الذي كتبت به أمهات كتب السيرة الذاتية عند العربيين ، فثبت أن الأدب العربي الحديث أوتي القدرة على أن يسهم في تراث الأدب الإنساني ، عرص أيضاً على أن يثبت أن الأدب العربي الحديث

مهم القديم ، وأن لا فائدة ترجى من وراء قوم يتشدقون بالحصارة الحديثة ، في حين أنهم لا يعرفون ما للقديم من قيمة إنسانية عظيمة . وإليك بعض ما جاء في هذا الموضوع في مقال بعنوان : «بناء قراءة لشعر العربي القديم» ظهر لأول مرة بحملة الجهاد ( ٣٠ يناير ١٩٣٥ )

... فليس التجديد في إمانة القديم ، وإنما التجديد في إحياء القديم ، وأحد ما يصلح منه للقاء وأكد أنخذ الميل إلى إمانة القديم أو إحيائه في الأدب مقياسا للدين انتموا بالحصارة الحديثة أو لم ينتموا بها . فالدين تلهمهم مظاهر هذه الحصارة من أنفسهم حين تلهمهم عن أدبهم القديم . لم يدوقوا الحصارة الحديثة ، ولم ينتموا بها ، ولم يفهموها على وجهها ، وإنما تحذوا منها صورا وأشكالا ، وقلدوا أصحابها تفيد انقردة لا أكثر ولا أقل ، والدين تلهمهم الحصارة إلى أنفسهم . وتدفعهم إلى إحياء قديمهم ، وتعلم أنفسهم إيماننا بألا حياة لمصر إلا إذا عيت بتربيتها القديم ، وتاريخها الإسلامي ، وبالأدب العربي قديمه وحديثه ، عنانها بما يحس حياتها اليومية من ألوان الحصارة الحديثة ، هم الدين انتموا ، وهم الدين فهموا ، وهم الذين ذاقوا ، وهم القادرون على أن ينتموا في إقامة الحياة الجديدة على أساس متين» (١)

عن أن طه حسين في حوصه على ربط الحاضر بالأدب عاصيه . لا ينبت طلاقا عن جيله . ولا يقطع ما يربطه به من أواصر محتومة . فطه حسين ابن عصره ، وترجمته إلى الذي يدعو إلى استحداث أشكال فنية تتلاءم مع هذا العصر ، وتمسح به . على أن نرى في تصوير الروح الحالك الذي يتمثل في الإنسانية جمعه . فليس اضت في الحكم على امتياز العمل الأدبي قدم الشكل الفني أوجدته وحده ، وإنما في توظيف الشكل الفني المناسب للكشف عما يتأق الكشف عنه من جوهر اسم الإنسانية . أما الأدب القديم في ثوبه الفني القديم فقد وفق أي توفيق في بلوغ هذه العاية ، ويأجذا لويسر للأدب الجديد أن يصنع من الأشكال الفنية الجديدة ما يكمل بلوغ هذه العاية . ومن هنا نرى الحاجة تدعو أصحاب دعوة التجديد إلى الرجوع إلى القديم للاسترشاد به ، والاحتكام إليه . وإلى ذلك قصد طه حسين حين كتب في حافظ وشوقي ( ١٩٣٣ ) في فصل بعنوان «المثل الأعلى» :

... فأنا من أصحاب الجديد ومن أشدهم إلحاحا في تأييده واسعوة إليه ، ولكني على ذلك أحد في قراءة القديم لدة لا تعنف لدة ومتاعا ليس يشبه متاع ؛ ذلك لأن القديم والجديد لم يستمدا جهلها الفن من القدم والحدة وحدهما . وإنما استمدها من هذا الروح الحالك الذي يتردد في طغفات الإنسانية كلها . فيحل في كل جيل منها بمقدار . وهو يتشكل في كل جيل «تشكل الذي يلائمه ، وتتصور في كل بيئة بالصورة التي تناسبها ...» (٢)

وأرى أن طه حسين يقرر مبدأ نقديا مهما يلقى فيه مع اشتعر القدرت . س . اليوت ( T. S. Eliot ) الذي نادى بأن الأدب جسم عصوي حتى يتصل فيه قديمه وحديثه . عاصيه محاصره ، وأن قدرة الشاعر على أن ينفرد بتقديم عطاء جديد يعطى إلى الناس امتياز الأدي يتحلى ، أكثر ما تتجلى في ابتداعه تلك الآيات النبيلة من أدب القدمى التي يرجع إليها لفصل في حلودهم على الدهر على أن جهن انقاد هذه الحقيقة . على كونها ماثلة في وضوح وحلاء أمام لأطر . يدفعهم إلى شقيب عن امتياز الشاعر في وحوه اختلافه عن سبقه من الشعراء . وهنا تكون رلة النقد . ويعبرو إليوت رلة انقاد هذه إلى إعداد النقد لأهمية النقد . وقلة احتشام شبيمة احسن لنقدى . إليوت يؤكد أهمية التواصل بين القديم والحديث . فالقديم حتى يتدفق بالحياة . وهو لذلك تمكن أن يسبح في الحديث . وأن يحيا به . وأن يعديه . وأن يسر به القديم . يقول إليوت في مقالة «التقاليد والفوضى الفردية» ( ١٩١٧ ) ( The Tradition and the Individual Talent 1917 ) ما يلي ترجمته

«إحدى الخفايا التي قد تبرز إلى النور مينة في الإصرار حين مدح شاعرا على تلك الوجوه التي يكون نصيبه فيها من مشابهة غيره من الشعراء أدنى نصيب . وفي هذه الوجوه أو هذه الأجزاء من عمله نزعنا أننا نجد ما هو فردى . وما يكونه جوهر الرجل فنحن ندير النظر في رصا على اختلاف الشاعر عن الشعراء السابقين به . وبخاصة اشعره الذين سبقوه مباشرة . ونحن نسمى جاهدتين إلى أن نجد شيئا تفرد به . يتأق لنا عزله بغية الاستمتاع به . في حين أنه لو كان مدح غير قائم على هذا الطوى ، فإننا لواجدون في أجزاء عمله ثبث التي يؤكد فيها أسلانه من الشعراء المؤتى حلودهم في أقوى صورة ممكنة ليس أفضل ما كتب بحسب ، بل أكثرها فردية» (٣)

إن اشتغال طه حسين بقضية اليوت بالأدب العربي الحديث إلى مكانة عالمية ، وما تملبه هذه القضية ، في بعض وجوها ، من ضرورة الاهتمام بالقديم الجديد ، وضرورة الملاءمة بين القديم الحالك والجديد ، دعمت طه حسين إلى أن يتدع عارة يصف بها هون القول التي تناقلناها عن الأدب القديم الحالك ، والتي يجب للأدب العربي الحديث أن يحاربها . فهو يصف رائعة من روائع الأدب القديم بأنها «المتعة القديمة الجديدة» . وذلك هو الوصف الذي أطلقه على كلبه ودعته حين صدرت فيه طبعها الجديدة ( ١٩٤١ ) والباس يتلوهو بسعير الحرب . يقول طه حسين : «في هذه الأيام التي لا يلتقى الناس فيها إلا لتحدث بعضهم إلى بعض عن أيام الحرب وآثامها ، والتي لا تخلو الناس فيها إلى أنفسهم إلا فكروا في سينات الحرب ومواقها ، والتي لا يصح الناس فيها ولا بمسور إلا على أنباء ما عايسر . ولكنه سرور فيه حمرة آدم وريح

ولا يبارى . وإنما هو في أكبر الطن شاعر نابعة قد حاراه من غير شك كثير من الشعراء عبروا كما برع، وسعوا كما سع، ونسبت آثارهم الخالدة إليه دوسهم ، فزعم الناس أنه وحده صاحب «الإلياذة» و«الأوديسا» ، على أن نصيبه من هاتين الآيتين يسير

فلم يكذ جوته يقرأ ما كتبه وولف حتى أحسن الشجاعة على أن يجارى شعراء «الإلياذة» و«الأوديسا» كما جارى شعراء التمثيل . وكتب إلى وولف يذكر له ميله إلى أن يكون أحد هؤلاء الشعراء القوميين

وكانت الأنباء قد استعصمت بفئة دبية في مدينة سربورج، انتهت بطرد البروتستانتين منها، فهاجر هؤلاء في حانة سيئة، ومروا في حجرتهم هذه بإحدى المدن، فحرج الناس يظفرون إليهم . وكان بين هؤلاء الناس شاب رأى بين المهاجرين فتاة راقته فأحبها ولكن لم يعط إليها الحب ، وإنما طلب إليها أن تتبعه على أن تكون خادما لأسرته فقبلت . فلما انتهت معه إلى البيت أهلت الخطة وقلتها الفتاة . وقدمت إلى الفتى شيئا من النقد كانت تحمله، وأهدته إليه مراهقا . فلما انتهت هذه لقصة إلى جوته في هذه الظروف التي كانت تحيط به، والتي أجعلتها لك آمنا، كان كل شيء قد تم ، ليستطيع شاعرا العظيم أن يصنع هذه القصة الشعرية التي يستريح بها من العناء الذي لقيه في تأليف قصة «وللم ميسنر» .

ليس ما يمتعه من محاكاة هوميروس، فقد محاكاة الشعراء من قبله ، وليس ما يمتعه أن يجارى «هوس» ويصنع قصة كقصته «لويز» ، وليس ما يمتعه من أن يلائم بين هذين الميادين فيحاكي في قصة واحدة الشاعر اليوناني القديم والشاعر الألماني الحديث .

أما محاكاة الشاعر الألماني فيسيرة سهلة لا مشقة فيها ولا عناء. وليس من شك في أن العوز فيها يحقق لعبقريته جوته . ولكن الخطر كل الخطر، والعسر كل العسر في محاكاة هوميروس . وللشعر الحماسي كما نجد في الإلياذة والأوديسا شروط وأصول، منها ما يتصل بموضوعه، ومنها ما يتصل بشكله وصورته . وليس من اليسر على جوته أن يرمي هذه الأصول ويحقق هذه الشروط . ولئن فعل فلن يكون من اليسر أن يدوقه الناس ويعجبوا به ، فالشعر الحماسي لم يقبل إلى أيام جوته أن يكون له موضوع غير الحوادث الخارقة العنيفة التي تتصل بالأبطال والآلهة . وكل محاولة للزول بهذا الشعر عن هذه مرتبة قد لقيت الإحباط . والشعر الحماسي في حاجة إلى وزن خاص هو هـ الوزن السداسي الذي لم يألفه الألمان ولم يستقيم له النعمة الألمانية . والشعر الحماسي يحتاج في ألفاظه وأساليبه إلى شيء عظيم من الصفاة والصحة والجلال الذي يهز العقل والخيال، ويملا السمع والقلب مما فكيف السبيل إلى تحقيق هذا كله، وكيف السبيل بعد تحقيقه إلى حمل الناس على قبوله وباعته ؟

لموت ، ومنها ما يجرح ويسوء ، ولكنه حزن لا كالأحزان : حزن عميق كثيف مطبق ، يعرف أوله ولا يعرف آخره ....

في هذه الأيام المؤدية المصيبة يحمد الناس لطبعة المعارف ومكتبتها أن تقدم إليهم هذه المتعة القديمة الجديدة التي مرّت عليها لقرون والقرون ، واستمضى عليها القرون والقرون ، وهي تحتفظ دائما بشباب بصر عصف لا يعرض له الدواء ، ولا يدركه الدبور (١٢)

وطه حسين يصف من الإبيحرام في جنة الشوك بأنه «هذا من الجديد القديم» ، لأنه يحتفظ «دائما بشباب عصف لا يعرض له الدواء ولا يدركه الدبور» ، ثم لأن الاشتغال بهذا الفن امتد من القديم إلى الحديث ، كما ينصح حين تعرض لهذا الفن في حبه

إن روائع الأدب ، وبعض فنون الأدب القديم، تنطوي - إذن - على حياة حيصة متجددة ، ولا على لآبة محاولة لتجديد شمس لأن تلهق بركاب الأدب العالمي عن أن تلائم بين الجديد والقديم ، فكيف السبيل إلى ذلك ؟

نقد ضرب لنا طه حسين مثلا موقفا في الملاحظة بين الجديد والقديم مما كتب من مقدمة لرواية يفلر محمد حوص محمد عن الألمانية ، وهي رواية «هرمن ودروته Hermann und Dorothea» للشاعر جوته . فجوته أقدم على التوفيق بين قصة حب حديثة طرقتها شاعر معاصر له هو الشاعر فوس، وبات ديوغا كبيرا ، وأعجب بها جوته إعجابا شديدا، وبين شكل أدنى بوندي قديم يقول طه حسين .

«... كان الشاعر الألماني هوس قد وضع قصة شعرية وصف فيها حب وشأنه بين الخمين، وتدلاني هذين الخمين حتى تكون الخطبة ثم يكون الزواج وما يحيط بها كله من لذة وبهجة، ومن ألم وحزن، ثم من رضى وإشباع . وكان صوان هذه القصة «لويز» وكانت الألمانية قد فتوا بها حين ظهرت سنة ١٧٨٤ . وكان جوته نفسه من أشد الناس حبا لها واعتناقا بها . وأنت تعلم أن من أعص غصا الشاعر وأقواها وأشدّها تأثيرا في حياته أهمية أنه لا يكاد يصحب بأثر من الآثار الأدبية حتى يود لو استطاع أن يحاكيه وينشئ مثله . كان جوته كما ترى مشغولا بالأدب اليوناني وبالقصاص والتمثيل منه خاصة . وكان شديد الحرص على أن يحاكي هذا الأدب ويتذبه وينشئ مثله . وكان لا ينهش شعراء التمثيل اليونانيين ولكنه كان يكبر هوميروس ويحافه . ولا يكاد يحدث نفسه بالطمع في محاكاته أو مجاراته ولكن عالما ألمانيا هو وولف كان قد نهض في هذا العصر إلى هذا المعد الذي كان يقف فيه صم هوميروس صتحة ودخله وزار ححراته وعرفاته ثم خرج فأعلن إلى الناس أنه لم يجد صبا واحدا وإنما وجد أصناما وأن هو ميروس ليس كما كان الناس يعتقدون ، هذا الشاعر الإلهي العظيم الذي لا يجارى



هذه هي المعصلة التي فرضت نفسها على جوته حين فكر في إنشاء قصته العرامية . ولكن جوته ليس رجلا مثلك ومثلى وإنما هو رجل باعته قد ، تستطيع المعصلات أن تفرض نفسها عليه ، ويستطيع هو أن يجد لها الحل وأن يفرضه عليها ..

يحتاج الشعر الجاهلي إلى موضوع له خطر وجلال . وقد وفق جوته في هذا الموضوع وهو الثورة الفرنسية . وأين تقع حرب طروادة من الثورة الفرنسية ! ولكن جوته لم يتحدد الثورة أصلا للمعصلة ، وإنما اتخذها إطارا لها، ورأى أن هذا يكفي لإرضاء إلهه لشعر القصصى . فأما أبعد هذه القصة فقد احتارهم جوته من هذه الطبقة الوسطى التي ظهرت بالسيادة الفعلية في فرنسا، وإلى تطمح إلى السيادة في ألمانيا . وقد أحس جوته من إلهة الشعر القصصى نعورا من هؤلاء الأبطال العاديين إن صبح هذا التعبير ولكنه استطاع أن يزيل هذا النعور، وأن يطلق لسان الشعر القصصى ثنائى هؤلاء الأبطال (١٤) .

نقد أسهنا في النقل عن مقدمة طه حسين ، ولكن ذلك كان ضروريا للإجابة عن السبيل التي سلكها جوته للتوفيق بين لقديم والحديث ، وعن خلق عمل أدبى هو مزاج بينهما بسببه دوق انفر . على أن عبارة وردت على لسان طه حسين تسحق أن نقف عندها بعض الشيء . وهي هذه العبارة : « إن من أحسن خصال الشاعر وأقواها وأشدّها تأثيرا في حياته الفنية أنه لا يكاد يعجب بأثر من الآثار الأدبية حتى يود لو استطاع أن يحاكيه ويشبهه مثله » . وأحسب أن طه حسين احتلج بشيء قريب من هذه العبارة حين اتصل بفن الإيجراما .

يورد طه حسين في مقدمته لكتاب جنة الشوك تاريخ من الإيجراما وخصائصه والأسباب التي تدعو إلى طرده في الأدب العربى الحديث ، والهج الذى سار عليه في معالجته لهذا الفن . ومن الإيجراما ، منذ نشأته الأولى عند اليونان ، مذهب من مذاهب الشعر تبع أوجهه وسيطر على الأدب اليونانى أوكادى الإسكندرية وغيرها من الخواصر اليونانية في العصر الذى تلا فترحة الإسكندر . والشعر اليونانى المردى في هذا الفن « كلباك » شاعر القصر في الإسكندرية أيام بطليموس الثانى .

ومن الإيجراما من عرفته أمة اللاتين ، وقلدت فيه اليونانيون ، ثم برحت وبلغت شأوا بعيدا من الامتياز في القرنين الأول والثانى للمسيح . والشاعر اللاتينى المبرز في هذا الفن « مارسيال » شاعر القصر المبرز في روما أيام الإمبراطور دوميتيانوس .

ومن الإيجراما من عرفه الأوربيون حين نقلت إليهم لآداب اليونانية واللاتينية في العصر الحديث ، قلنوه أول الأمر ثم أنتكروا فيه ، ثم صرخوا عنه في أواخر القرن الثامن عشر صرخا يوشد أن يكون تاما .

ومن الإيجراما من عرفه شعراء العرب ، وإن لم يطقوا عليه هذا الاسم . وقد اردهر في العصر العباسى الأول في الكوفة والبصرة وبعداد ، وشعراء العرب الذين يروا فيه جهد وشدة ومطعم وأصحابهم .

ومن الإيجراما من يظلم عليه النقد واعجاء الشخصيات وهو لا يشأ إلا في عصور القرب ، وحين يتصل الشعر بقصور الحكام والأمراء ، وكثيرا ما يخرج على المألوف من أصول اللياقة ، فيذهب إلى الإفحاش في اللفظ والمعنى .

ومن « الإيجراما » من يمتاز بالحفة والحدة والسرعة ولقصره ويتوخى التأنق الشديد في اختيار اللفاظ ، ودلت ليقيم موقفا أحيانا في النفس ، ويدور على الألسنة .

واليك ما كتبه طه حسين في تاريخ هذا الفن في مقدمة جنة الشوك : « ساء اليونانيون واللاتينيون إيجراما أى نقشا . واشتقوا هذا الاسم اشتقاقا بسيما قريب من أن هذا الفن قد نشأ منقوشا على الأحجار . فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفي معابد الآلهة وعلى التماثيل والآنية ولأداة البيت والأبيات من الشعر ، يؤدون فيها غرضا قريبا أول الأمر ، ثم أخذ هذا الفن يعظم ويتخذ أمره ، حتى نأى عن الأحجار ، واستطاع أن يعيش في الذاكرة وعلى أطراف الألسنة ، ثم استطاع أن يعيش على أسلالت الأقلام وفي بطون الكتب والدواوين . وقد أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة « إيجراما » أول الأمر على هذا الشعر القصير الذى كان ينقش على الأحجار ، ثم على كل شعر قصير ، ثم على الشعر القصير الذى كانت تصور فيه عاطفة من عواطف الحب أو نزعته من نزعته المدح ، أو روعة من نزعته المهجاء . ثم غلب المهجاء على هذا الفن ، ولا سيما عند الإسكندرانيين وشعراء روما وإن لم يخلص من العزل والمدح . فلما كان العصر الحديث لم يكن الشعراء الأوربيون يطقون هذا الاسم إلا على الشعر القصير الذى يقصد به إلى النقد والمهجاء » (١٥) .

أما من خصائص هذا الفن فإن طه حسين يقول .

« إنه لون من ألوان الشعر المجانى ، يقصد به إلى القصر والحفة والحدة ليكون سريع الانتقال ، يسير الحفظ ، كثير الدوران على ألسنة الناس ، يسير الاستجابة إذا دعاه المتحدث في بعض الحديث ، أو الكاتب في بعض ما يكتبه أو المحاضر في بعض ما يحاضر ، ثم ليكون مصحكا للسامعين والقارئ مما فيه من عناصر الحفة والحدة والمفاجأة ، ثم ليكون بالغ الأثر آخر الأمر في نفوس الأفراد والجماعات ، يدفعهم ويرددهم عما يريد أن يرددهم عنه من الشرى غير مشقة ظاهرة أو جهد عيب » (١٦) .

وطه حسين يرى أن أدبنا العربى الحديث يقتصر ، على ما فيه من حسب وتنوع وثراء ، على هذا اللون من ألوان الكتابة العيب . فعصرنا عصر انتقال ، وعصور الانتقال تشيع فيه

الموصى ، ونصطرب فيها معايير السلوك والأخلاق ، والناس بحاجة إلى من يتقدمهم بهذا يكون له حدة النصال ، فيرددهم إلى الاستقامة ولاعتدال

ثم إن عصرنا عصر السرعة ، وعصر السرعة لا يحتمل الإطرب ، والحاجة تدعو إلى إنشاء من أدنى له وقع المفاجأة ، يروق نفسه في صياغة وحيزة أحاده

وطه حسين لا يقصد إلى المحاء ، وإنما إلى النقد العري ، وهو من يتعرض للأشخاص ، وإنما لألوان الحياة التي يراها حديرة بالند ، وهو بما سيطرق من القول ، سيقدم للناس أدبا شبه يدرأ يرون أنفسهم فيها على حقيقتها

وطه حسين سيشتد الإيجراما ، وهذه ، فهو إلى يذهب مذهب القدماء في الابداع مع الحرية الخاصة ؛ فالأدب العربي الحديث أكرم على وأثر عدى ، وأنت وأنا أكرم على نفسي من أن أذهب هذا المذهب الذي قد مضى مع أصحابه القدماء (١٦)

وطه حسين لا يحجم عن أن يقتطع للثر رقعة من دولة الشعر ، لأنه كغيره من الكتاب القدماء في الأدب العربي لا يكره أن يراحم الشعراء على فنون الشعر ، وأن يوسع ميدان النقد على حسابهم . ولقد بدأ طرق الكتاب في البصرة وبعدها من حواضر الإسلامية عنوانا كان الشعراء يحتكرونها لأنفسهم ، فلم يمنهم ذلك من أن يجحدوا التقليد ، ثم لم يمنهم ذلك من أن يجحدوا الابتكار ، ثم لم يمنهم ذلك من أن يكونوا أئمة يذهب لشعراء في الشعر مذهبهم في الثراء (١٧)

حين يقول إن الحسنى الأدنى الذي يعرف في آداب الغرب بعض الإيجراما ، ولدى لا يحمل في لغتنا العربية اسما واضحا متفق عليه (١٨) فقد طرقة شعراء العرب ، ثم يقام الدليل على صحة هذا القول ، فإن هذا بحسب في حسابات مؤرخي الأدب كشما أدبيا محضا ، لأنه كفيلا بأن يحتملنا على مراجعة النظر في تاريخ الأدب العربي ، وعساه أن يدهنا إلى كتابة أجزاء منه . وارى أن طه حسين قد وفق إلى كشف أدنى مهم حين جعلنا نفتح عيوننا لأول مرة على أن هذا الفن من فنون الشعر قد استوى له كيانه في العصر العباسي الأول ، وأن الأدب الإسلامي قد بروى شيئا منه : « بين الرردق وعبد الله بن الزبير مثلا » (١٩) . وهذا الكشف الأدنى المنهم يد أسداها طه حسين إلى الشعر العربي ، وإلى معرفتنا به . ثم إن لطفه حسن أباندى أخرى ، فقد حدد في الأدب العربي الحديث حين أحبا من الإيجراما « عند شعراء العرب ، وحين سعى إلى الملاممة بيه وبين العصر الحديث ، وحين هدبه وشديه ، وحين خرج به من الدنية إلى موضوعية ، وحين اتخذ الثر أداة للتعبير مكان لشعر ، وأعجب ظنى أن طه حسين قد أعاد من تجربة الشاعر جوته من حيث الملاممة بين القديم والحديث . طه كان الشاعر

جوته قد استعاض عن حرب طروادة بالثورة الفرنسية إصاراً لقصته ، فإن طه حسين قد استعاض عن عصور الترف عند شعراء الإيجراما بعصر الانتقال أصلاً تصدرو عنه إيجراماته . والمعروف أن العبرات التي تعقب انتهاء الحروب فترات انتق من ظروف الحرب إلى ظروف السلم . وكتاب جنة الشوك صدر في عام ١٩٤٥ وهو العام الذي وصفت فيه الحرب العانية التي أوزارها .

ثم لن كان الشاعر جوته قد استرضى إلهة الشعر الخامس بالتعنى متأثر أبطاله العاديين ، فإن طه حسين قد سعى إلى استرضاء ذوق القراء بتوظيف الثر، وهو أكثر ملائمة لعصر الحديث ، عصر السرعة ، وأكثر اتصالاً بالحياة الاجتماعية اليومية ، فضلا عن أن الثر قد سبق الشعر وظهر عليه ؛ فعصر عصر الثر وليس عصر الشعر . وهذه حفيظة مفررة ذكرها طه حسين في كتابه حافظ وشوق ، وذكرها غيره .

\*\*\*

ونطرق الآن أبواب القول في جنة الشوك ، على أن نقف وقفة قصيرة عند عنوان الكتاب . وأول ما يفرينا بالعنوان أنه يجمع بين شيئين هما من قبيل المتضدين . فكيف يستقيم أن يجمع الجنة إلى الشوك ، والجنة رمز النعم المقم ، والشوك رمز الشر والكر الذي نؤمن به الحياة ؟ ولكن الكتاب في فن الإيجراما ، والإيجراما فن الصياغة الأحادية التي تثير الدهش ، وتسوق للخط ، لأنها تخرج على مألوف القول ، فلا تشد القرين إلى القرين ، وإنما تشد القرين إلى ما يجفوه القرين . وثاني ما يفرينا بالعنوان الشطر الثاني منه ، وهو الشوك . وأى شى أبلغ في تصوير الإيجرامات ، التي تنطلق كنصال السهام ، تصيب فندى ، من الشوك الذي يستوى قائما على عوده حاملا مذهب الطرف ، لا يفلت من أذاه من ساقه هوى النفس وأغما إليه ؟ على أن طه حسين يرفق بنا في بعض الأحيان ؛ فهو لا يرمينا دوما بما يصمى ، ولا يهلبنا دوما بمرح الألم . وأمثل أولا لما عسى أن يكون طه حسين قد قصد إليه بالشطر الثاني من العنوان وهو « الشوك » . بقول طه حسين تحت عنوان « رياضة » : قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أى الرياضة أحب إليك ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : المشى .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : إنما أردت رياضة النفس . قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : فلعلها إلى ما تكره وصدها عما تحب . ذلك أخرى أن يصمى على مخالطة الأهل ، ومخالطة الأصقاء ، ومعاملة الناس (٢٠)

وإني لأرى أن مخالطة الأهل ، ومخالطة الأصقاء ، ومعاملة الناس يمكن أن تكون الشوك الذي يتعرض الإنسان عن قرب الحياة ، ويكلفه من أمره شططا ، وأن مخالطة هذا الشطط لا تأتي إلا أن يأخذ الإنسان نفسه بالشدة فيحتمل آلام من

يسرون على الشوك في درب الحياة ، وأن أحد الانسان نفسه بالشدة إن هو إلا المني الأخلاقى الذى رعى إليه طه حسين من وراء كلمة «الشوك» وبعلنا سأل ما هو ذاك الشئ البغيض الذى يجب أن تدفع النفس إليه ، وما هو ذاك الشئ الأثير الذى يجب أن تصد النفس عنه ، وكيف السبيل إلى ذلك ؟ وإحال أن طه حسين قد أعطى الإجابة تحت عنوان «دعاء» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : علمي كلمات أجيء من إلى الله في أعقاب الصلوات الخمس ، فإن أجد في نفسي حاجة إلى المداء في هذه الأيام الشداد .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : سل الله يا بنى أن يعصمك من صغر النفس الذى تصغم له الأجسام ، ومن ضيق العقل الذى تتسع له البطون ، ومن قصر الأمل الذى تمتد له أسباب الغرور .

وكتب حاصر هذا الحديث بين الأستاذ الشيخ والطالب الفنى ، فقلت في نفسي : ما أجدر الشباب المصريين أن يتخذوا من هذا المداء لأنفسهم برنامجاً وشعاراً .<sup>(٢١)</sup>»

وصاهر به قبل أن العمل الذى يتلى بها الشباب من صغر النفس ، وضيق العقل ، وقصر الأمل على أننا لا نجائ لحقيقة حين نقول بها العمل الذى يتلى بها سواد البشر فتدفعهم إلى ما يحبون وتصدمهم بما يكرهون أما الصغرة الذين أولاهل أنفسهم أن يشهروها ، ووقفوا إلى قهرها ~~فليس~~ كمنهم خيار سوى السهر على درب الشوك ، لأنهم دفعوا النفس إلى ما تكره ، وصدوها عما يحب .

صربنا المثل على ما قد عسى أن يكون طه حسين قد قصد إليه من كلمة «الشوك» معنى الكلمة التى تؤلف الشطر الثانى من عنوان كتابه جنة الشوك . ونضرب المثل الآن على الصياغة الأخادة التى يمتاز بها الموان ، والتى يمتاز بها الكتاب كله تقريباً . يقول طه حسين تحت عنوان «سعادة» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ أليس جميلاً قول «مارسيال»<sup>(٢٢)</sup> : لأحد أصدقائه : إنه شئ بسعادته .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : بل إكنا أن بعض الناس يسعدون بشقائهم .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : الحق أنى لم أفهم عندك ، كما أنى لم أفهم ، عن «مارسيال» ، وإنما تعجبى صيغتك ، كما تعجبى صيغته لما أرى فيها من المطابقة .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : الأمر أدنى إلى الجدل من المطابقة ، فالسعيد يشقى بسعادته لأنه يحتاج منها إلى أكثر مما ينال . والشقى يسعد بشقائه لأنه يجد هذه اللذة البهيمية التى يشتقها من الغيظ لتعته الناعم ، وترقب المتوف ، والتى يمكن أن نسمى حسداً . ولكلا هذين الأمرين أهم بغيض فى الأخلاق ،

فشقاه السعيد بسعادته بظن ، وسعادته الشقى بشقائه حسداً<sup>(٢٣)</sup> .

في هذا المثال نرى الصياغة الأخادة ، وهنا السعيد الذى يشقى بسعادته ، والشقى الذى يسعد بشقائه . ولكن الصياغة ، إن تمكن ألفاً فحسب ، يلحظ فيها ، وإن تكن نحى ورامها مجرد حواء ، لا يمدو أثرها أن يكون أثرها عبراً ، يحتق مجرد ظهوره ، فما لا عناء عنه أن تكون الصياغة الأخادة كومة من نور ساطع ، تشقى ظلمات النفس البشرية ، فتتجأنا عما تكشف عنه ، بل تدلنا فى بعض الأحيان ، ومن ثم يبنى أثرها عالفا بعين البصيرة إلى حين وهذا ما نفعه عما للصياغة الأخادة في هذا المثال فمن منا يظن أن السعيد يشقى بسعادته ، وأن الشقى يسعد بشقائه ، وأن شقاء السعيد بسعادته بظن ، وأن سعادة الشقى بشقائه حسداً ؟ ولكن ظلمات النفس البشرية لا نحى إلا كل ما هو شائن بغيض ، وكل ما هو حقيقى بالدم والتعريض ! وما دام الأديب للشئ بصدد الكشف عن ظلمات النفس البشرية ، فأى عصر أقرب إلى مرامه ، وألىق بمهمته من عصر الانتقال حين تتراخي قصة الصوابد الأخلاقية ، فلا تتورع النفس البشرية عن أن تكشف ما استودعته في ظلمات ؟ كذلك كانت مصر فى منتصف الأربعينيات ، وكذلك كانت سيرة أبنائها .

يقول طه حسين تحت عنوان «هجاء»

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أى فنون الآداب أحل أن يذهب وينفق في هذا العصر الذى نحن فيه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لا أدرى ، ولكننا في عصر النقال أشد فنون الأدب له ملازمة فن الهجاء<sup>(٢٤)</sup> . ويقول طه حسين أيضاً تحت عنوان «سخط» .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : متى ترضى عن قولك ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : حين أراهم يسخطون على أنفسهم<sup>(٢٥)</sup> . ويردد طه حسين النعمة هبها تحت عنوان «نفاق» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : متى يحسن رأيك في الناس ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : متى حسن رأى الناس في أنفسهم . قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : لم أفهم عندك

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه لو حسن رأى الناس في أنفسهم لما أقاموا حياتهم على النفاق<sup>(٢٦)</sup> .

وبأسى طه حسين على عصر سحيق ولى وولت معه قيمة الأخلاقية العظيمة . يقول تحت عنوان «دعة» .

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ما أجمل هذا البيت الذى يرب إلى حضرة

غزوة من شهد الواقعة أنى أهشى الوغى وأصف عبد المعمر

ألا يقول طه حسين في هذا المثال ما معناه «ألا قبحاً للشيوخ : رجولة في الجسم ، وطعولة في العقل ، وابتذال في الكرامة !»

ونتقل من عالم الجماعة الواسع العريض إلى عالم أصغر رقعة ، وأضيق حدوداً ، وهو عالم الإخوان . فإذا عسى أن يقول طه حسين في الإخوان يكتب طه حسين تحت عنوان «إخاء» .

هذا البيت

أحالك أحالك إن من لا أحاله  
كساع إلى الهيجا بغير سلاح  
قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : كيف تقولون في إعراب

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : أما التحويرون يقولون إن ، أحالك ، منصوب على الإغراء ، لأن الشاعر يرغب في حب الإخوان والوفاء لهم

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ . وأما أنت ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : وأما أنا فأعربه منصوباً على التحذير ، وأخير فيه كلمة واحدة فأنشده .

أحالك أحالك إن من لا أحاله  
كساع إلى الهيجا بكل سلاح

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : إنك لشديد التشاوم  
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى

وهل أنا إلا كالزمان إذا صحا  
صحوت ، وإن ماق الزمان أموق . (٣٦)

إن الأستاذ الشيخ يرى الإخوان بقية ، لائمة ، ويرى أنه لا يكون صادقاً مع نفسه إلا أن يقرر هذه الحقيقة ، ولا أن يصطع الوسيلة التي تكمل تقرير هذه الحقيقة ، فهو يعمد إلى عكس معنى بيت من الشعر جرى مجرى الأمثال بأن يعبر كلمة فيه ، وإلى إعراب كلمة أخرى على غير سنة المحويين في إعراب

هذا هو عالم الإخوان ، فإذا كنا في عالم الأسرة ، وهو أصغر العوالم وألصقها بالإنسان ، وأصدقها إيماء عما يكنه من دوافع ، ويفصح عنه من شعور ، ويصدر عنه من سلوك ، فكيف يكون الحال ؟ يقول طه حسين تحت عنوان «سيرة» .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ماخير سيرة يسيرها  
الرجل الحارم في أبنائه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى بكلؤهم بهانيته ، ويشملهم برعليته ، ويحوطهم بعطفه ورحمته . ولا يتطرق منهم

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : إنه جميل حقاً ولا سيما  
حبي ينشر في هذه الأيام

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : في هذه الأيام ! كيف تقول ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى ألفت قد تعلمت في المدارس والجامعة أن الأشياء تتأخر بأصدادها ، وأن شاعراً قد بما قد أنشد : «والفصد يظهر حسنة الفصد ؟» (٣٧) .

وإذن ، شتان الحال بين عصر الفروسية الأولى ، حين كانت الشجاعة والحموة والمعة زينة الرجال ، وبين عصر الانتقال الذي يشبه ويدينه كل ما هو قبيح وقبيح ومردول .

أما نحن الرجال ، وصعهم ، وسوء طويهم في عصر الانتقال ، بمصوره طه حسين تحت عنوان «كيد» :

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ما هذا البيت الذي  
تكثر تردده منذ اليوم :

وكتيبة لبها بكتيبة

حتى إذا التبت نفخت لها يدي

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : هذا بيت قاله الفرار السلمي . وكان رجلاً يفرى بالحرب ، حتى إذا شيد دارها ، وأذكى أوارها ، لاذ بالفرار وتلى بواعثه في الأمور جميعاً . وانظر حولك فسترى أن الذين يمكن أن نسميهم بالفرار السلمي كلبرون ، ولكهم يفررون ولا يتصرون . تبلدت قلوبهم فلا تحس ، وانعدت ألسنتهم فلا تنطق ، وأشربت نفوسهم حب الكيد الصامت ، فهي تكيد ولكنها لا تقول (٣٨) .

هذه سيرة عامة القوم في عصر الانتقال ، فما هي سيرة الشيخ منهم على وجه التحصيل ؟ لعل الشيوخوة أن تكون قد خلعت عليهم من حمى السن وعمق التجربة ما يفردهم عن غيرهم من عامة القوم بالذكر المشرق والخلق الحميد . تنتظر ويرى . يقول طه حسين تحت عنوان «خلق» .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ألا ترى إلى فلان قد  
كان أبعد الناس من الخلق ، فلما تعلمت به السن جعل لسانه  
فيه يرداد من يوم إلى يوم ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : كان يعتمد على نفسه ما  
واتته قوة الشباب ، فلما أدركته الشيوخوة أخذ من الخلق عصاً  
يدب عليها . (٣٩) .

خلق ، إذن ، عدة الشيخ وعنايه في شيوخته . ويقول  
طه حسين في مثال الشيوخ تحت عنوان «مكة» .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ قد كان فلان أياً  
حمياً ذكياً مرتفعاً عما يؤذى كرامة الرجل الكريم ، فلما بلغ  
السبعين ابتذل من نفسه عالم يكن للابتذال سبيل إليه .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى . ودته السن إلى طفولة  
العقل ، وحفظت عليه رجولة الجسم ، فأدركه شيء يشبه  
الكسبة (٤٠)

بعد ذلك إلا حقوقاً ذلك أجدر أن يسره أحياناً ، ولا يسودوه أبداً . (٣٧)

ولا بدق لنا عن النتيجة التي خلص إليها الأستاذ الشيخ سوى أن يقول : « يا ضيعة لأبوة والبوة ، وبأسوء الخال ! » إن كان الأب يصنع الخير كل الخير مع سبه ، ثم لا يتظر إلا أن يعاقبه بالمعقوب ! طين يلتصق الإنسان الخير والمودة ، والصدق والنعمة ؟ وكيف يتأتى للحياة أن تسمر من وجه مصى مشرق ؟ وكيف يتسنى للبشر أن يبهضوا بنجاتهم على وجه ناصع مشرق ، والخير الذي يصنع مع أقرب الأقربين ، وأحلقهم يعرفون الخليل ، قد يذهب كالزبد جفاء ، ثم يعقبه المعقوب والجحود ؟

إن طه حسين بطالعنا في هذه الإيجراما بمصاد جللت عليه انفس البشرية ، وليس بسلوك مردول محسوب ، ولم يها حينا ، ثم نرا منه أحيانا . وطه حسين يرفض الحسن ما حين يروى على لسان الأستاذ الشيخ أن التاريخ نفسه مصداق ضده نتيجة مؤسسية المؤسسة . فتاريخ إن هو إلا صورة عابسة قاعة هذه الطبيعة الإنسانية نبي نعمة في صلاتها لا ترعى ولا تعطف . يقول طه حسين تحت عنوان « تاريخ »

قال الطالب الفنى لأستاذ الشيخ : أنتصق أن التاريخ بعد نفسه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لا أنتصق ذلك ولا أكده ، ولكن أ لم تريد ؟

قال الطالب الفنى لأستاذ الشيخ : أريد أن التاريخ سخي لا خبر فيه إن كان بعد نفسه ، لأن ذلك يدل على أنه لم يستطع للناس وعظا ولا إصلاحا .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : وما طلب التاريخ إذا كانت طبيعة الناس لا تعطف ولا تقبل الإصلاح ! فكل إن التاريخ سخي ، كما أن الموت سخي ، لأن الموت يعيش بين الناس ولا يبلغ من نفوسهم موعظة ولا إصلاحا . (٣٨)

إن طه حسين لا يوارى في أنه يخلو في « إيجراماته » مرايا لطبيعة البشر تسوء الناظرين ، وهي تسوؤهم بما تمكنه من صور بكراء لطبيعة البشر ، وهي تسوؤهم لأنها نطالهم حقيقة أنفسهم في هذه الصور الكراء ، وهم عنها عاطون . ومن ثم فإنه أخلق بالناظرين ألا يظفروا في مراباه . يتحدث طه حسين عن إنسان محقق أساليب الوصول ، وعن سيرته البيضاء بعد وصول إلى مآربه القمئة ، فيقول تحت عنوان « وصول » :

« لم يكن شيئا ثم أرتق حتى أصبح شيئا مذكورا . وقد سلك في تصعيده من الخفيض إلى القمة طريقا وعرة ملتوية ، يهجرها ضوء الشمس المشرقة المهرقة أحيانا ، وتظهر إليها الشمس من وراء نقاب من السحاب أحيانا أخرى ، ومحجبا ظلام لطم لاجم في كثير من أجزائها . فلما ارتق إلى القمة واطمأن

في مكانه منها ، نسي ماخيه كله ، وأعرض عن مستقبل كله ، وعاش ليومه الذي هو فيه .

نسى الماضي ، فلم يتعظ ، وأعرض عن المستقبل فلم يتحفظ ، ومضى مع هواء طاعيا باغيا ، حتى أخاف الناس من نفسه ، وأخاف نفسه من الناس ، فلم يأمن إلى أحد ، ولم يأمن إليه أحد . وإذا هو مضطر إلى أن يظهر الحب لقوم يبغضهم أشد البغض ، وإذا الناس من حوله مضطرون إلى أن يظهروا له حيا متالكا ، ويضمروا له بغضا مهلكا ، وإذا الأسباب بينه وبين الناس ثرت ، حتى إن أيسر الأمر لينتهي بها إلى الانقطاع .

قال الطالب الفنى لأستاذ الشيخ : لقد سمعت منك ، ولكني لم أفهم منك ، وأنتك لتحدثني بالأفكار منذ حين ، لماذا نسي والام تريد ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : إن حب الاستطلاع إن يقع في بعض الوقت فقد يضر في بعضه الآخر . وما عليك أن تفهم شيئا وتغيب عنك أشياء ! إنما هي مرايا تنصب للناس ، فيظهر فيها من يشاء ، ويعرض عنها من يشاء . وربما كان الإعراض عنها خيرا من النظر فيها ، فقد ينظر فيها من يحب الاستطلاع مثلك فيسوء ما يرى لأنه يرى نفسه (٣٩) .

هذه المرايا هي من الناظرين بمنزلة الهجاء من الأدب تعرض علينا مثالب البشر وتردنا إلى مصادرها في انفس البشرية . ومن مثالب البشر حسن الظن بالنفس ، الذي يتناول إلى الغرور . يقول طه حسين تحت عنوان « إهداء » :

قال أحد الكتاب لبعض قرائه : أي الكتب أحب إليك ؟ قال الذي يعرض على صورة نفسي . قال الكاتب : فإن عرض عليك صورة قبيحة ؟

قال القارئ : إذن أعلم أنه لم يرد إلى تصويري ، وإنما أراد إلى تصوير خبري من الناس (٤٠) .

ومن مثالب البشر إساءة الظن بالآخرين ، الذي يتناول إلى متعة الخط من أقدارهم ، والإدراء بشأنهم . يقول طه حسين تحت عنوان « إهداء » أيضا :

« قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه : ما أشد حبك للهجاء ، وما أكثر قراءتك لما ينشأ فيه من شر ونرا قال الصديق : لأنني أجدر في ذلك شفاء لبعض ما في نفسي من لؤذراء الناس . (٤١) »

ثم إن بعض الناس معطرون على حب الشر ، وهم لا يسمعون إلا لرأى النفس البشرية وقد حملت بالقائص . يقول طه حسين تحت عنوان « هجاء » أيضا :

« قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه : ما أكثر ما تثنى على هذا الكتاب الذي لا يشتمل إلا هجاء ! قال الصديق : فلذلك تعلم أنه يلائم طبعي (٤٢) » .

في نفوس أكبر نهر ممكن من الناس . ههجاؤه ، إذا ، يحمل في طياته الرغبة في أن تسوى أمور الناس على سعة من الخير والصلاح والرشاد . ههه هي العاية التي أملت عليه أن يكتب جنة الشوك ، كما يذكرنا في مقدمة الكتاب .

...

على أن كتاب جنة الشوك يعمل نكسر من الصور «خرية السخرة التي لا تريد على أن تير السخرة وانصحتك ، لا ، لا تناول البشر إلا من الظاهر ، فلا تصفهم ، ولا تعد إلى دحائهم ، ولا تزيح النقاب عن إهم يطرون عليه جوائهم يقول طه حسين تحت عنوان «سخرية» :

قال الطالب الفني لأستاذه الشيخ : قرأت فيما قرأت من شعر «كأنول» مقطوعة بيبي فيها نفسه للموت . بل بحث فيها نفسه على الموت ، لأن فلانا وفلانا من مواطنيه قد رلها إلى منصب الفصل ، فأعجبتني سخرية اللادعة .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفني : كما أعجبتني الشاعر العربي :

تأهبوا للحدث النازل

قد قرئ الشعر على كامل

ويستوفنا ، بادئ ذي بدء ، في هذا الصودج المرف من من «الإيجراما» أن اللقاء تام بين الشاعر اللاتيني «كأنول» والشاعر العربي ، وقد نظما «الإيجراما» في نفس العرص ، وهو ما يعرنا ما ذهبنا إليه من أن الشعر العربي يتجاوز الآفاق الضيقة ، ويرق إلى مكانة عالمية ، ففن «الإيجراما» حد اللاتين من روائع الشعر العربي

وتناول الآ بالتحليل السخرية التي تثيرها في نفوسنا «إيجراما» الشاعر «كأنول» . السخرية في هذا المثال لها مصدران : أولها التباين بين ثقافة فلان وفلان عند «كأنول» على الحقيقة ، وبين روعة المنصب الذي أسند إليها ، وثانيها نصحيح التماهة وإعلاء شأنها بعمل قدرة قادرة ، حيث يصح تكاد الرء العظيم الذي لا يحسن الخلاص من شره إلا بالموت . والثوت هو أجمع علاج لمن نكرهم الحياة «التباين بين التماهة كما هي على الحقيقة وبين ما ارتفعت إليه من حطر وهول بعدرة قادرة هو الذي جعل «كأنول» يؤثر نفسه بالموت . وبره أقل مأسا من رؤية هانئ الكرتين من مكرات القوم في منصب اتصّل .

وقف هنا وقفة قصيرة . إلام أراد طه حسين «الإيجرامات» المذكورة . وإن لم يكن يرد إلى الهجاء ؟ ألم يتوفر طه حسين على عرص عالج من ردائل النفس البشرية ومثالب الشر ؟ أو ليس الهجاء ذكر نقائص المصائل والحمة على هذه النقائص ؟ أو ليس ردائل النفس البشرية ومثالب البشر نقائص المصائل ؟ كيف يستقيم قول طه حسين في مقدمة جنة الشوك : «فليس في هذا الكتاب هجاء وقد انقضى عصر هجاء مد زمن طويل» مع قوله «إننا في عصر انتقال ، شد هون الأدب له ملاءمة من الهجاء ؟ وكيف يتأتى لنا أن نوفق بين قوله إن كتبه لا يهم بين دحية هجاء وبين «إيجراماته» المذكورة التي تنتظر مردول العمل من الين والإخوان والشيخ وسائر الناس ، والتي ترى أن التاريخ لا يبلغ موعظة من البشر ، ولا يفلح في أن يلقهم درسا ناصعا ؟

على أنني أقرر أن طه حسين يرى أن الهجاء وسيلة لمعرفة لدات ، ومعرفة الدات ، كما هو ثابت بالتجربة الإنسانية لطوية ، هي أولى الخطوات على الطريق لتفهم اعوجاج النفس من يتمون صلاح النفس . يقول طه حسين تحت عنوان «هجة» :

«قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه : إنك لتكثر قراءة الهجاء . قال الصديق : أتبع بذلك عيوب نفسي حين ألتصها في نفوس الناس»

ثم إن طه حسين يرى أن معاصريه على عهد الانتقال ليسوا شراكلهم ، فهم من أثر عنه صلابة العود ، ومصاولة القوم أماكرين الدين لا ينانون من صلابته شيئا على الرغم مما يعتقدون من الجهد الأنهم في السر والعلانية . يقول طه حسين تحت عنوان «ثبات» :

«قال الطالب الفني لأستاذه الشيخ : ما أكثر ما تألب الناس على فلان فلها جمود جبهة ، وكادوا له سرا ، وأغروا به أنسهم وأقلامهم ، وهو ثابت في مكانه لا يزول ا

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفني : إنما مثلهم ومثله قول الشاعر القديم :

كناطح صخرة يوما ليوها

فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل»

ما سنشك من هذه «الإيجراما» أن طه حسين ليجزوه الإعجاب سمودج رائع من أحبار القوم ، وأنه يود لوأن المضيئة التي مكى لها في هذا الخط لبرز من أحبار القوم ، قد مكى لها



«سحره في «إيجراما» الشاعر العربى مصدرها النسيج من جسمه الحدث الموهومة . وهى اصطلاح «كامل» تدور لعام الخبيد دى الحول والنظور . فى صحة الشعر وبين طافه الحدث على ضعه . وهى كون «كامل» لا فى العبر ولا فى استيعاب من صفة الشعر . والنصحت فى «إيجراما» الشاعر اللاتينى وفى إيجراما الشاعر العربى يستق من السحرية ، وهى قياس «عارق» الشاعر بين الأمور على الطبيعة وبين ما صارت إليه لأمر .

ونعم ملاحظتنا عن هذه «الإيجراما» بأن طه حسين يجمع بين «إيجراما» صاعها الشاعر اللاتينى وه «إيجراما» صاعها الشاعر العربى ليصوغ «إيجراما» جديدة ، أرى أنه يتدرجها على أحوال معاصريه الدين بولون شئون الأدب لن لا يحسون صفة الأدب ، وبذلك يستثمرون أصحاب الفهم لدفع هذا سلاء .

ومن قبيل الصور افرلية الساحرة ما كتبه طه حسين تحت عنوان «هـ» .

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ ما بال فلان بنى دار التمثيل إذا صرف عنه السلطان ، فإذا رد إليه ألح فى زيارتها ، وقد رأته أمس وأول أمس وأول من أول أمس» . فذكرت قول الشاعر القديم

هجرتك حتى قيل لا يعرف الهوى

وذكرتك حتى قيل ليس له صبر

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لأنه يجب أن يستمع بالفن على ألا يؤدى لذلك ثمنا «١٣»

ومصادر السخرية فى هذا المثال ثلاثة : أولها التاين بين حادين هما على طرقى تقبص . فمن إقبال على دار التمثيل ، ووصول لهذا الفن دفعة واحدة إلى إديار عن التمثيل ومحرار لهذا الفن دفعة واحدة ، وثانيها التاين بين القدرة على دفع ثمن متعة الفن ، وبين الإحجام عن دفع ثمن هذه المتعة . وأهم من هذا وذاك التاين بين رفعة المنصب وحطة المسلك . وكأنى طه حسين يصحك هارث وهو يقول : من أى معدن هؤلاء القوم !

على أن «إيجراما» افرية الساحرة عند طه حسين تأخذ أبص شكل الصورة الكاريكاتورية . والكاريكاتور من معتمد عن التحريد والباعية والمسخ . هجرى طه حسين بعمد إلى أساليب الكاريكاتور ، يبعث بذلك فنا طرقة الجاحظ فى رسالة الترييع والتدوير كما يوسع رقعة الشر الحديث حين يصله فن من فنون التصوير الحديثة هو أكثرها شيوعا وشعبية .

يقول طه حسين تحت عنوان «وقار» .

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أترى إلى وقار فلان حين يسعى ؟ إن الناس ليعجبون به بصطع من الأناة والمهل . قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى لو استطاع أن يسعى وهو واقف . وأن يتحرك وهو ساكن . لفعل . قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ليت يأخذ نفسه بمثل ما يأخذ به جسمه من الوقار !

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : هيات ! ذلك شئ لا يتاح إلا لأولى العزم «١٤»

لقد احتل طه حسين وصف هيئة الرجل وشخصيته فى ستمين بارزين من سبانه ، تهاير كل منها بكوب صد الأخرى ، تم مسحها حين بالغ فيها . والسمنان هما : ثقل فى الجسم وخفة فى العقل . أما ثقل الجسم فأغلب الظن أن مصدره بطى وسيع متنع متكور بطى نخمه الهائل على أجزاء الجسم الأخرى ويكاد أن يحنوها . ثم هو يؤلف الحيز الأكبر لدى يشعه صاحب هذا البطى والمضاء . وهذا البطى الهائل يقحم على صاحبه الأناة والمهل . وبدعه إلى أن يتحول عبثا الخمج بين حادى يقبضى هما السكون والحركة فى آن واحد . وهذا أمر ظاهرة الوقار . ولكن حقيقته تبعث على المرء

أما خفة العقل فأغلب الظن أن مصدرها صغر النفس الذى يعرى صاحبه بأن يسعى جسمه على حساب عقله . ويقتدر ما تنطرد صورة الجسم انمعاضا وتنكورا ، يقتدر ما تنطرد صورة العقل خفة وتساؤلا ، وصورة النفس تصاعرا وتديب .

رأس قافه صغير ركب على جسم متكور كبير يسعى فى الحركة ، ولا يملك أن يتحرك : هذه هى الصورة الكاريكاتورية المرلية الساخرة التى قدمها إلينا طه حسين لإمتاعها

واليك صورة كاريكاتورية أخرى يرسمها طه حسين تحت عنوان «حلة» . ولعلها أن تريد إمتاعا عن سابقها ، فمن الكاريكاتور فيها أكثر وضوحا ، وأعظم تفكها ، وأبلغ عبرة ، يقول طه حسين :

«هم أمير الموصل أن يهدى إلى أحد ندمائه خدعة نفيسة ، ثم غصب عليه لبعض الأمر قبل أن تبلغه الهدية . وكان النديم طويلا فى السماء عريضا فى الفضاء . وقد أراد الأمير أن يعيظه . فأهدى خلعته إلى نديم آخر له كان قصيرا لا يكاد يرتفع عن الأرض ، وضيقا لا يكاد يشغل من الفضاء إلا حيرا ضيلا وتلقى النديم الهدية جذلان واضيا ، فلما دخل فيها ضاع بين

ثانيها : لأنها لم تفصل على قننة . فأما الأمر وحاشيته فضحكوا وأعرقوا في المصحك ، وأما القديم فلم يشك في أن الخلعة قد خلقت له وأما الناس فقد جمعوا كلها راوه يشيرون إليه ، ويقول بعضهم لبعض : انظروا إليه ! إنه يرقل في حلة فلان .<sup>(١٤١)</sup> ،

وأول ما ملحظه في هذه « الإيجرامات » أنها حلول من الحوار ، فمنة معدودة من « إيجرامات » طه حسين تحلو من الحوار . على أن هذه « الإيجرامات » وإن لم تأخذ الحوار بمعناه الاصطلاحي ، أي السؤال والإجابة عنه . إلا أنها تلم . على وجه ما ، بطرف من الحوار . عبارة : « انظروا إليه ! إنه يرقل في حلة فلان » قد يكون ردًا على سؤال يجرى على هذا النحو : « ما الذي يسترعى بكم في مصر القديم ومثبه » .

أما الصورة الكاريكاتورية فهي تتألف من صورة الخلعة الحيوية مبرصة لى يبدو أنها تتحرك من تلقاء نفسها أو استجابة لحركة رصرك . ومن صورة الأصابع وهي تتحرك مشيرة في اتجاه واحدة المتحركة . أما التديم المنقرط في القصر ، والمنقرط في السحابة فقد غيبه طه حسين داخل الخلعة . وهنا يكون طه حسين قد احترق القديم . فلاحظي شيئاً من وجوده سوى هذه الحركة داخل الخلعة . أما القوم فقد اخترع طه حسين لها هذا الأصابع . حده تتحرك . وأصابع تتحرك في اتجاهها ، ولتستشهد كنه حركة ركل حركة تقول إن من ينهى أن يخنق كرامات ، بعدة دق . من يبنى أن يخنق آدمية وأن يهدر كرامته فيبسي حلة قصيدة ليست له ، أو فليتبوأ مصبا أكبر من ، ورحم الله امرأاً عرف قدر نفسه .

وتتعدد السبل لصنع الصور المرئية الساخرة . وطه حسين يوحف المفارقة لصنع كثير من الصور المرئية الساخرة . والمفارقة هي اجتماع الصديق في شيء واحد تنبثق منه الحقيقة . وإليك هذا المثال . يكتب طه حسين تحت عنوان « القطة » :

« قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : في صديق يحب القطة ويطلق عشرتها ، وأكاد أعتقد أنه اكتسب من أخلاقها شيئاً غير قليل »

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : فإن عشرة الحيوان للناس تعلمه الأسى بعد التوحش ، وتكسبه غير قليل من خصال الخسارة . فما يجمع أن يتأثر الناس بالحيوان كما يتأثر الحيوان بالناس ! وقد قال الشاعر القديم :

عن المرء لا تسأل وصل عن قرينه

فإذا كان القرين قطاً فأحرى أن يكتسب المرء أخلاق القطط .<sup>(١٤٢)</sup>

الوضع المألوف هو أن يكون الإنسان معلماً ، وحيوان وعاء يصب فيه بعض العلم ثم صارت الأمور إلى التصادم فالحيوان صار معلماً ، والإنسان صار وعاء يصب فيه بعض العلم . ومن هذا التصادم خرجت هذه الحقيقة المدهشة المضحكة ، وهي أن الحيوان يلقى الإنسان الدرس ، ويطلع عليه بعض صفاته

وما ربما يصدد الحديث عن الحيوان ، وقد أورد طه حسين طرفة من أحواله في « إيجرامات » أخرى في جنة الشوك . فابعدنا أن نذكر آية رائعة في قصص الحيوان وصفها طه حسين بأنها « المتعة القديمة الجديدة » . وهي كليلة ودمنة . وأن يذكر أن الحوار بين الطالب الفنى وأستاذه الشيخ يجرى عن عرار الحوار بين ديشلم المثلث ويديدا الفيلسوف ، وأن الطالب الفنى من أستاذه الشيخ بمنزلة ديشلم المثلث من يديدا الفيلسوف ، وأن العاية من الحوار هي الوصول إلى المعرفة وتحصيل الحكمة . فهل تأثر طه حسين ، فيما تأثر به في « إيجراماته » بكتاب كليلة ودمنة ؟ هذا ما لا يجزم به . ولكن أسلوب الحوار بين الطالب الفنى وأستاذه الشيخ ، وعدم إغفال طه حسين لشأن الحيوان في جنة الشوك ، يوحيان بذلك .

ذكرنا أن المفارقة تكون أداة لخلق صورة هزلية ساحرة . على أنها تخرج على هذه الوظيفة فتصبح أداة لخلق صورة هزلية ساخرة . كما في « الإيجرامات » الآتية . يقول طه حسين تحت عنوان « تعالى » :

« قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ألم تر إلى فلان لاني عظمه شامخاً بأنفه ، لا يكلم الناس إلا وحياً ، ولا ينظر إليهم إلا شزراً ؟ »

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : أنف في السماء ورس في الماء .<sup>(١٤٣)</sup> .

فلأن هذا جماع الأضداد ، فهو القمة وهو القاع جميعاً ، وهو في آن واحد الأنف أبرز ما في الوجه ، والوجه بمكان أعلى جزء في جسم الإنسان ، وهو الإسم الذي يؤلف أسفل فتحة في جسم الإنسان ، والذي يوظف حين يتبأ الإنسان لقضاء الحاجة ، ويقترن بما ينقصه الجسم من زوائد كريهة . والصورة الأخيرة تذكرنا بالأطفال الذين تعبهم أمهاتهم على قضاء الحاجة وماهيك مما تحمله الإسم من إيجارات ، وإسم من قبيل العورة ، والناس دائماً يرمون بموراتهم في السباب المنقذ . حدد المفارقة تقرير ، إذن ، أن فلانا هذا على شموحه طفل . وهو طفل لا يستحق من الناس إلا السباب المنقذ .

ثم إن المفارقة معجزة ، لما الجمع بين الأضداد إلا

مفاجأة ، وما المفاجأة إلا وقوع ما هو غير متظر . والمفاجأة قد تكون قاسية ، شديدة الوقع ، لأنها تقلب كل حساب ، وتأتي بعكس النتيجة المرجوة . وكذلك تكون المفارقة في « إيجراماته » الآتية مفاجأة بالغة القسوة . يقول طه حسين تحت عنوان « محون » :

« مارالت امرأته تظهر له الغيرة حتى أخرته بالانغم في طوط  
فيه ، ومازال هو يلوم ابنه على العث حتى دفعه إليه ، ومازال  
ابنه يهين صاحبه عن عشرة خطبة السوء حتى اتخذها له زوجا .  
أليس من الخير أن يتدبر الناس محون أبي نواس حين قال :  
دع عنك لومي فإن اللوم إغراء  
فرب محون أدنى إلى الموعظة من الحكمة البالغة » (١٨) .

المؤلف أن التهي عن المحون ، واستخدام النذير للتعبير من تعذبه السبئية هو الموعظة . أما أن تكون الموعظة غرض الطرف من المحون ، وأعمال أمره ، فهذا عدوان على الموعظة . وقتل هذا . حتى إذا كانت التجربة ، وصار التهي توجيهاً ، والتدبير استشارة ، والمظهر حقيقة واقعة ، وهنا تكون الحسرة الممضية . إذن ، التهي عن المحون ترغيب فيه ، والوقاية من المحون غرض الطرف منه . وهنا اجتماع الأضداد الذي يؤلف المفارقة لقاسية . والمفارقة قاسية على وجهين : فالإسكاف عن التهي عن المحون يحمل الإنسان السوي آلاما نفسية عظيمة ، والتهي عن المحون بحمله آلاما نفسية أعظم ، إذ عليه أن يكتوى بآثار هذا التهي ، وأن يتطلى بالحراج .

أنشأ طه حسين « إيجراماته » في أغراض متنوعة ، وأفرغ عليها في قالب حوار ، وله في ذلك أسوة بما فعله صاحب كلية ودمنة والفيلسوف سقراط مع حواريه من قبله . صاحب كلية ودمنة يجري حواراً بين ديشليم الملك ، ويبدأ الفيلسوف غايته أن يستيق ديشليم الملك بمحبة فيلسوفه من صحة حكمة متواترة دنية والدليل ، واليقين راحة للنفس . وإليك هذا المثال الذي يستلهم به صاحب كلية ودمنة « باب الأسد والثور » :

قال ديشليم ملك الهند ليديا رأس فلاسفته : اضرب في مثل الرجلين المتحابين يقطع بينهما الكدوب الحنون وعملها على العداوة والشنآن .

قال يديا الفيلسوف : إذا ابتلى الرجلان المتحابان بأن يدخل بينهما الحنون الكدوب تقاطعا وتداييرا ، وفسد ما بينهما من المودة . ومن أمثال ذلك أن كان بأرض دستابند تاجر مكنز ، وكان له منون . (١٩)

وجلي أن ديشليم الملك يبدأ بحكمة متواترة ، ولا ينبغي شيئا سوى أن تكون مشموعة بالينة والدليل . الحكمة مقرر بادي ذي بدء ، ووجه الحق فيها ظاهر . أما المحاور السقراطية فأرفع قدرا ، لأنها أبعد عورا . فالحكمة تقتضي حداقا ومكرا ، وتتطلب معرفة بأساليب الكر والفر في فن الجدال ، ومفارقة الرأي بالرأي ، والحجة بالحجة ، حتى يتم الكشف عن وجه الحق ، واستخلاص القول الفصل في قضية من القضايا . وإن هذا أراد طه حسين فيها أرى حين صب أغرب « إيجراماته » في قالب حوار . فالحوار وسيلة لتقليب وجوه الرأي ، وتنمية قوى العقل على الإدراك السليم .

والحوار إما أن يدور في رقعة صيفة ، فينتظم مثلا الطالب العتي وأستاذه الشيخ ، أو شهر يار لندك وزوجه شهر زاد ، وقد تمتع رقعة قليلا فينتظم الطالب العتي وأستاذه الشيخ ، وكذلك طه حسين الذي يكون حاضر الحديث ، وإما أن يجري في رقعة أكبر فينتظم مجلسا من الناس ، وقد يكون طه حسين حاضر هذا المجلس .

على أن الحوار في جملة يقدم لنا نماذج من المتحدثين تمثل قطاعات مختلفة من المجتمع تتدرج من أصحاب اجل والعقد إلى عامة الناس ، بعضها الملك والأمير والوالي ، وبعضها الوزير ، والرئيس السابق ، والموظف الكبير ، والأستاذ المحنك ، والصديق والأديب والفارسي .

فلما انتقلنا إلى رقعة الزمان التي يشعلها الحوار ، فلما برى رقعة شامخة الأبعاد تمتد من الماضي السحيق ، من عصر كنيبة دمنة ، وعصر ألف ليلة وليلة إلى الحاضر المائل أمام طه حسين على عهد الانتقال . فالحوار يجري في الحاضر ، ويجري في الماضي ، والحوار يصل الحاضر بالماضي ، ويصل الماضي بالحاضر . وظاهر أن تعدد وجهات النظر بتعدد شخصيات المتحدثين وأغراضهم ، وطرح وجهات النظر المتعددة على مدى الزمن قديمه وحديثه ، يسرنا فصل السبل للوصول إلى الحقيقة . وليس عيبا أن طه حسين أنشأ مجموعة من « الإيجرامات » في أكثر من موضوع طرقة ، فهو يوحى بذلك أن هناك أكثر من زاوية لتناول الموضوع الواحد ، وأن الرؤية الصحيحة لأي موضوع تتألف من تناوله من كافة الزوايا الممكنة . وهذا هو المنهج السقراطي في الحوار . ومن الموضوعات التي أورد لها طه حسين صمعة من « الإيجرامات » : الهجاء ، الرق ، المعارضة ، الإخلاء .

والحوار في حنة الشوك بين الطالب العتي وأستاذه الشيخ يشير

قصبة محبرة هي : من هو الأستاذ الشيخ ؟ أليس هو طه حسين ؟

إن طه حسين يذكر في «الإيجراما» التي يستهل بها كتابه، والتي يكون عنوانها «دعاء» ، وقد سبقت الإشارة إليها أنه كان حاصر الحديث بين الطالب الفنى وأستاذه الشيخ . إذن ، فطه حسين ليس «الأستاذ الشيخ» . هذا من جهة . أما من جهة أخرى ، فإن الكتاب يوحى إلينا حين نمرغ من قراءته أن الأستاذ الشيخ لا يمكن أن يكون إلا طه حسين . من أجدر من طه حسين بأن يدير الحوار مع الطالب الفنى على شعراء «الإيجراما» عند اللاتين ، مثلا الشاعر «كاتول» في إيجراما «جمود» (١٩٠٠) ، والشاعر جوفينال في إيجراما «مجد» (١٩٠١) ؟ ألم يكن طه حسين أول من أهتم بأمرهم في الأدب العربى الحديث ، وأول من شغل بأن يصل «الإيجراما» في أدب العرب القديم بشعر الهجاء عند العرب في البصرة والكوفة وبعداد في العصر العباسي الأول ؟ فإن كان طه حسين هو الأستاذ الشيخ لدى يجرى الحوار مع الطالب الفنى عن شعراء «الإيجراما» اللاتين ، فهل أراى عاليا إن قلت أن طه حسين يتحدث باسمين في «إيجراما» «دعاء» ، وأنه يؤدي بلسان الأستاذ الشيخ وظيفة هير التي يؤديها بلسان هو ؟ فالأستاذ الشيخ في «إيجراما» «دعاء» يوضح السجع القديم الذي ينبغي أن يتجه الطالب الفنى ، وطه حسين بلسانه هو يؤمن على القول السابق ويدعو الشباب المصريين أن يتخذوا منه برنامجا وشعارا .

وهل أراى عاليا إن قلت إن طه حسين هو الأستاذ الشيخ في كل حوار بين الطالب الفنى وأستاذه الشيخ ؟

• • •

ومن «الإيجراما» ينقلنا إلى مساحة من الدراما ، حين يأخذ بطرف ، ولو يسير ، من خصائص من الدراما . ومن شائع القول أن من الدراما يكشف ، من جهة ، عما يحويه كتاب الحياة من هزليات وأصاحيك ومواقف ومعاجات ، ويكشف من جهة أخرى ، عما يحويه من معاص وآثام تسمر عن مؤسبات مبكيات . ومن «الإيجراما» يلم بشذرات من كتاب الحياة ، مبصو في لقطات سريعة جاسا بما يصدر عن الشر من قفاهة وعث وجهل وحق يكون معثا للاستخفاف والفجك ، أو بصور حرجا مما يقعون فيه من تناقص صاوح بين القول والفعل ، بين الادعاء والحقيقة ، يكون مثيرا للحق والمحو ، أو بصور بعض ما يصورون من سوء بية ، وحث نفس ، يكون محركا للأسى والقمّة

ومن خصائص من الدراما أنه يوظف الحوار توظيفا صالا

لنقل الفعل والحركة ، فلا يتأتى لفن الدراما أن يعرض على أنظارنا مشاهد حية تنبص بالفعل والحركة ، إلا أن يكون الحوار ، وهو من أهم أديواته ، إن لم يكن أهمها على الإطلاق ، عامرا هو نفسه بالفعل والحركة . وتلح على أن الحوار في الدراما لاغناء له عن نبض الحياة ، وتدفقه بدماثها ، لأن الحوار الدرامى ليس مجرد طرح السؤال ، والإجابة عنه ، أو استحلاص نتيجة مامن السؤال والإجابة ، بل هو أسلوب متميز من وسائل التعبير الفنى ، يزخر بما ترزخ به الحياة من شد وجذب ، وأخذ ورد .

ومن خصائص من الدراما أنه يوظف الحوار على وجهين : على الوجه الأول ، يصطبغ فن الدراما الحوار لنقل ما يجرى خارج مساحة النفس البشرية من فعل وحركة . وعلى الوجه الثانى ، يمتد بنا الحوار إلى باطن النفس فيعرض ما يجرى على ساحتها من فعل وحركة . وهذا اللون من الحوار يسم درونه الفية في المفاجأة ، أو ما يعرف بالمولوج الداحل . فهنا تستغرق الشخصية في حوار مع نفسها ، وتطرح قضية تؤرقها وتضيقها ، وترى نفسها ملزمة بأن تطرقها من جوانبها المختلفة . ولست أراى حاجة إلى القول أن توظيف الحوار على وجهيه لنقل حركة الحياة خارج مساحة النفس ، أو بداخلها ، دليل على أن كاتب الدراما مقتدر في فنه ، مسيطر على أداة من أهم أدواته .

ومن «الإيجراما» يأخذ بسمّة من سمات فن الدراما ، حين يكون الحوار فيه دراميا ، أى نابضا بالفعل والحركة . ويقدر إحادة كاتب «الإيجراما» في استخدام الحوار على وجهته ، بقدر ما يكون نمثله لوظائف الحوار الدرامى ، ويقدر «بصيح في إقناعنا بوجود شبه بين فن الدراما وفن «الإيجراما» . هل أن هذا لايقيد أن الحوار في «الإيجراما» نظير للحوار في الدراما . فحين الحوار في «الإيجراما» ، وهو لايعتد أن يكون كلمات قلائل تحصى على الأصابع ، هي تمكان لبات على رقعة من الأرض باللغة الصيق ، من الحوار في مسرحية ، وهو كما نعرف بشمل من المسرحية أكمله ، أو الصيب الأول منه ، ويكون تمكان بناء حريص طويل يمتد في المصاء ؟

وطه حسين ألم بطرف يسير من فن الدراما ، حين صاع بعض إيجراماته في قالب حوار درامى وطفه على وجهيه . طيس بحسبه أن يسخر الحوار الدرامى لينقل لنا صورة من لحركة الحياة والناس خارج مساحة النفس البشرية ، بل هو يصطبغ الحوار أداة للمناجاة ، أو المولوج الداحل . ويعنى لنا أن نطلق على إيجراماته هذه العنوان الذى يتيق بها ، وهو «الإيجرامات» الدرامية .

ومن خصائص من الدراما أنه فن «المصور» . طس كان من الدراما هو من الفرجة ، فإن هذه الفرجة لايمكن أن تتم إلا في الحاضر ، لأن العرص المسرحى لايتشكل إلا في الحاضر ، ولايتفرج عليه المشاهدون إلا إبان تشكله ، أى في الحاضر ،

ولا يكون وقته الأول إلا في الحاضر. وخاصة الحضور هذه هي أولى خصائص فن الدراما، وأهمها، وأكثرها إيضاحاً لجوهر هذا الفن.

وإيجرامات طه حسين الدرامية تختار بالحضور أيضاً؛ لأن طه حسين حين اصطحب الحوار الدرامي لم يكن يملك إلا أن يصور الناس وهم يتحركون على مسرح الحياة، كل في دائرة. ونحن لا نملك إلا أن نشهد ما يصدر عنهم، وأن نستجيب له برودة فعل تفاوت حسب مقتضى الحال.

ومثل للحوار الدرامي عند طه حسين على وجهه: هذا الذي ينقل الفعل والحركة خارج ساحة النفس، وذلك الذي يصور ما يجري على مسرح باطن النفس. وينبأ بالصرب الأول من الحوار، ومثل له بأكثر من نموذج.

يكتب طه حسين تحت عنوان «رقص»:

قال الطالب الفني لأستاذه الشيخ: لم يكده فلان يدبر حتى أقبل قال الأستاذ لتلميذه الفني: لم ينس الرقص الذي تعلمه في باريس<sup>(٥٦)</sup>.

هنا الكليات التي تصور الفعل والحركة «بقيل»، «رقص». والفعل والحركة قصيران لم يربحان ملاحق صاحبه بأنظارنا لأنه يؤدي الفعل ونقيضه والحركة ونقيضها في سرعة عجبية، ودون إضاعة أي وقت، كما يكاد يمتص في انحاء حتى يكرر راجعاً على نفسه كل الاتجاهات. ونحن معهم انملة التي تحرك الراقص، ولكننا لا نتعاطف معها. فالعلة في الإقبال بعد الإدبار هي المنفعة الدائبة. ونحن نسخر من الراقص؛ لأنه أشبه بالدمية في مسرح العرائس، لا إرادة لها، تشدها خيوط غير منظورة، وترقص على أنغام شاء لها محرك الخيوط أن ترقص عليها. ألا يصعب الإنسان من نفسه هرولة حين يتبدل نفسه، فيقلب إرادته إلى شبه دمية في مسرح عرائس؟ ومن قبل هذه «الإيجرامات» الدرامية، ما يقوله طه حسين تحت عنوان «كرامة»:

قال الطالب الفني لأستاذه الشيخ: ما أكثر ما كان فلان يعتر بكرامته، وما أسرع ما استجاب لما لا يلائم هذه الكرامة! قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفني: فإن من الكرامة ما يستجيب للبال كما يستجيب الحديد لدعاء المغناطيس<sup>(٥٧)</sup>.

وهنا أيضاً نرى الحركة. وهي حركة سريعة للقابة؛ فقد انتقل صاحبها من النقيض إلى النقيض في طرفة عين. ثم هي حركة صغائية؛ فقد تزعجت القاب ملا مقدمات عن التناقض الحاد بين الزعم والحقيقة؛ ثم هي حركة شديدة الوقع، لا لأنها حركة فحائية فحسب، بل لأنها هوت بصاحبها من عالم الإنسان إلى عالم الجهاد حين سلبته كرامته المزعومة. وما أعجب البشر، فكرامة بعضهم من كرامة الحديد!

وإليك نموذجاً ثالثاً من إيجرامات طه حسين الدرامية. يقول طه حسين تحت عنوان «أقول»:

قال الطالب الفني لأستاذه الشيخ: ألم تر إلى ذلك النجم لم يكده يشرق حتى أقبل.

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفني: كان يستعد النور من غيره، فلما التوى عنه مصدر النور عاد إلى إطلاله القديم<sup>(٥٨)</sup>.

والكليات التي تصور الحركة هنا هي «يشرق»، «أقبل»، «التوى»، «عاد»، وهي توحى إلينا بأننا في قاعة مسرح ترتفع الستار عن ثلاث مشاهد قصيرة حاطقة. يرتفع الستار عن المشهد الأول: ظلام يطبق على المسرح بسدل استار يرتفع الستار مرة ثانية عن نجم يشرق. الصياء يعمر المكان ويعمره. يسدل الستار مرة ثانية. ثم يرفع الستار للمرة الثالثة. الإظلام يعم المكان ويظويه. لقد طويت صفحة النجم المرحوم. وكذلك حال الهد الكاذب. يجد موقوت لأنه يقوم على غير أسس.

وننتقل إلى الحوار الذي يصور حركة النفس الداخلية، أي إلى المونولوج الداخلي. يقول طه حسين تحت عنوان «إساءة»:

كانا صديقين ولين، قد صفا بينهما الود، وارتفعت بينهما الكلفة، واشتدت حاجة كلهما إلى صاحبه، حتى لم يكونا يفترقان إلا كارهين. وقد استقام لما الود الخالص، والحب الصبور، ما لم يقدر أحدهما لصاحبه على شيء من منافع الدنيا. ثم أتبع لأحدهما حظ من قوة، فأسدى إلى صاحبه طرفاً من غير. فما هي إلا أن تستحيل الصلة بينهما إلى شيء معقد أشد التعقيد، فيه الاعتراف بالجميل، والاعتراف بالجميل بكدر صفو المودة، وفيه الاستزادة من النفع، ودخول المنفعة بين الأصدقاء. فلهذا الصداقة. وفيه الموجد إذا لم يزل صاحب المنفعة ما ينبغي. وحاجة من هاش لا تنقضي، كما يقول الشاعر القديم. ودخول الموجد بين الأصدقاء، حين لا يبلغ أحدهم من نفع صاحبه ما يريد، أول مراتب العدا. وفيه الحسد. والحسد يأكل المودة، كما تأكل النار الخشب. ثم فيه الحقد. والحقد لا يفسد الود وحده، ولكنه يفسد المروءة أيضاً. أوجب إذا أن يعجز الأصدقاء عن أن ينفع بعضهم بعضاً لتصح بينهما الصداقة، وليخلص بينهما الإساءة لا أدري! ولكني أعلم أن ليس أخطر على المودة الخالصة من دخول المنفعة بين صديقين<sup>(٥٩)</sup>.

نحن هنا بإزاء مسرحية قصيرة من فصل واحد، يعرض أحداثها مونولوج داخلي، يقيم من ساحة النفس مسرحاً داخلياً لها، لأن هذا المسرح يكون أكثر الأشياء ملاءمة لها. وليس هذا بالغريب، أو المستغرب؛ فحورن الأحداث ليس ما يحدثه من أثر في العالم الخارجي، بل بمقدار ما ترجمه من صدى إلى ساحة النفس. وتقوم الأحداث وهي كما يصدر عن النفس من أحكام على الأحداث. فالأحداث ذات شأن وحظر، إن



يكدر نفسه ، ثم يستمر حاسة الجشع فيه . والجشع لا يمكن إرضاءه ، ومن هنا يكون الإحباط ، والإحباط يحق موجدة فإذا ما بلغنا الموجدة ، فإن الصلة بين صاحب الفصل والمستعيد منه تكون قد بلغت معطفا في تصعيدها المتلوى يجعل العودة إلى الوراء إلى نقطة البدء ضربا من الخيال . فالمعطف هو النهاية المحتومة لمرحلة من التصعيد على درج السوء في النفس البشرية ، وهو في الوقت عينه بداية محتومة للمرحلة الثانية والأخيرة على درج السلوك هذا . نحن عند المعطف نكون قد بلغنا أول مراتب العدا . ويستفحل العدا بالحد الذي يأكل المودة ، كما تأكل النار الخشب . لم يبق من المودة شيء . لم يبق إلا العدا المطلق لصاحب الصنيع . إلام يرمى العدا المطلق لصاحب الصنيع ؟ يرمى إلى الجحود . وإلام يرمى الجحود ؟ يرمى إلى تجريد النفس من القيم الأخلاقية التي تصنع للحياة قيمة ومعنى ، وتضفي عليها رواء « وساء » . وتشد أزر الإنسان في مواجهة المحن . وإلام يلقود الجحود ؟ يلقود إلى مقتل المروءة ، وتدمير الإنسان الذي أتم في حقها فقلها . فإذا ما بلغنا هذه النتيجة ، فنحن في أعلى الدرج المتلوى الذي نتحده النفس المثقنة بالعلمة والسوء وسيلة لتصعيدها ، ونحن على قفة . وما أقبحه من علا ! وما أقبحها من قفة ! هو علا أصدق ما يوصف به أنه حضيض ، وهي قفة أصدق ما يوصف به أنها درك أسفل . كذلك نكون الدروة الثانية لهذه المسرحية القصيرة ، وهي الدروة التي تشكل في الوقت عينه ختام المسرحية ، ونحفل لهذا الختام مذاق المر والمقم

هذه الأحداث وما تأثيره من هواجس تؤلف المونولوج الداخلي عند طه حسين ، فهو المشاهد ، وهو الراوية ، وهو المنقب . وتوظيف « الإيجرام » لتؤلف مونولوجا داخليا يجرح بفن الإيجرام عن حدوده المرسومة . فن « الإيجرام » يحكم طبيعته لا يتناول الناس أو الأشياء من الباطن ، بل يتناولها من الظاهر محسب ، وهو يعتمد على لقطات سريعة تسجل الدرق بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون . إذن تعمق النفس البشرية ، واستكناه أسرارها ليس من شأن « الإيجرام » .

وفي « الإيجرام » يتطلب الإيجاز في القول ، في حين أن تعمق النفس البشرية ، والغوص إلى قرارها ، يتطلب الإفاضة في القول . فالإحاطة بأي حال من أحوال النفس لا يمكن أن تتم في كلمات معدودة

بذكر لطف حسين بالفصل إذن أنه جعل من « الإيجرام » كما يمثّل في « إيجرام » إحاء يتسع لمرض من أعراض القول لم تكن تعتقد أنه ميسر له ، وهو المونولوج الداخلي . ولكننا نلاحظ في الوقت عينه أن طه حسين لم يأخذ نفسه بالإيجاز ، فهذه « الإيجرام » أميل إلى الطول ، وأنه أباغ لنفسه أيضا الإطالة في القول في أكثر من « إيجرام » . ولكن لا جناح على طه حسين في أن يطيل بعض الشيء في « إيجرام »

وقعت في انفس هذا الموقع ، وهي ليست ذات شأن وحظر ، إن كان هذا هو موقعها في النفس . ونحن هنا بإزاء أحداث مسرحية قصيرة ذات وقع مؤثر بالغ التأثير في النفس على صعيدين : أولا صعيد الخصم في هذه الأحداث ، وثانيا صعيد المشاهد لفعال الخصم في هذه الأحداث . على الصعيد الأول تتحول نفس الخصم إلى ساحة بركان يقذف بحمم العصب صرح بعصه في أثر بعض في تعاقب ألم . وعلى الصعيد الثاني تنتقل نفس الخصم في هذه الأحداث إلى ساحة النفس عند شاهد . فدير عين بصيرته عليها ، ويظهر ويظيل النظر مدققا محققا مراجعا ، عسى أن يهتدى إلى طريق غير شائك في الحياة ، يكون مأثور العاقبة ، يرد إليه بعض الطمأنينة . والمونولوج الداخلي إن هو إلا ترجيح لما ألم بنفس المشاهد من محنة ، وهو يستعرض هذه الأحداث الموجهة .

ولن كانت بعض المسرحيات ذات الوقع المؤثر المؤلم ينتهي صرع الأحداث إلى ذروة واحدة ، فإن صراع الأحداث في هذه المسرحية الصغيرة ينتهي إلى ذروتين ، وبذلك يكون وقع الأحداث أكثر تأثيرا أو أكثر إبلا . ثم إن هذا التأثير وهذا الإيلام مكثمان إلى أقصى حد ، لأن الصراع ليس موزع على كثير من الشخصوس ، بل هو حكر للخصم الذي آلى على نفسه أن يتأجج بسعير الخصومة إن جاز هذا التعبير ، ولو قد كان الصراع موزع على عدد من الأشخاص ، لتال هذا من حدة . وهذا التأثير وهذا الإيلام مكثمان إلى أقصى حد في المسرحية لأن هذا الصراع محدود أيضا برقعة ضيقة ، لأن الخصم وحركته الذي أقحمت عليه الخصومة إقحاما لا يمكن أن يتحرك في رقعة محدودة . وصيق رقعة الصراع يجعل بطبيعة الحال السعير أكثر تأججا ، فاشتار السعير على رقعة أوسع يصعب حذته .

تجري أحداث المسرحية التي يصورها طه حسين في المونولوج الداخلي على هذا النسق : صنيع ، فكدر ، جشع ، موجدة ، محسد ، جحود . ونحن نرى درج السوء في النفس البشرية . وأول ذروة يبلغها هي الموجدة ، وهي أول مراتب العدا . ثم نبع بعد قليل الدروة الثانية وهي الجحود ، وهي أشد مراتب العدا فتكا ، لأنها تدمر المروءة . والإنسان الذي دمرت مروءته ، دمرت نفسه ، فلا خير في أناس علموا المروءة

وحدث الذي يعجز الصراع بين الصديقين اللذين استقام لها أول الأمر الحب الخالص ، ثم حل محله الشقاء واللدد ، هو الصنيع الذي أسداه الصديق إلى صديقه ، فهو يولد سلسلة متصلة من رذود الفعل يرتبط بعضها ببعض بقانون لعلية حسب النظرية الأرسطية في البناء الدرامي ، وتؤلف هذه الحلقات بناء عسويا محكما . وهذه الحلقات من رذود الفعل يمكن أن يطلق عليها مضاعفات ، لأن الإنسان الذي يتلقى الصنيع سقيم الوجدان ، وسرعان ما تلج عليه العلة . فالصنيع



«إخاء» ، فقد حقت هذه الإطالة السببية إصابة حقة إلى من «الإيجراما» ، وجمعت غرضا جديدا إلى أغراض القول التي يمكن أن ينشأ فيها هذا الفن .

...

ولعل أهم ما يستوقف انتباهنا في «إيجرامات» طه حسين ما يقوله في بعض منها عن صناعة الفكر والأدب ، فإذا عسى أن يقوله طه حسين بوصفه من رجالات الفكر والأدب هي صفة الفكر والأدب ؟ وأي شيء أجدر بالاحتفال بما يقوله رجل من رجالات الفكر والأدب في صناعة الفكر والأدب ؟

يقول طه حسين في «إيجراما» بعنوان «عقوق»

«قال الطالب الفتي لأستاذه الشيخ : ألا تحدثني عن سنيار هذا الذي كثرت الحديث عنه في هذه الأيام : من هو؟ وما شأنه؟ ولم يكتر الناس عنه الحديث؟»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : زعموا يأنى أنه رجل رومي بنى للثمان بن المذخر قصرا أو قصرين لا أدرى ، فلما أم عمله عني أحسن وجه وأكمله ، رضي الثمان عنه ، ولكنه أشفق أن يبني لغيره من الملوك مثل ما بنى له ، فأمر به فأنق من أعلى القصر فاندقت عنه فت . والناس يضربونه مثلا لمن يقدم إلى الناس خيرا واحسانا فيجزونه بالشر والمساواة . ولكن في الدنيا أفرادا كثيرين يمكن أن يسمى كل واحد منهم سنيار ، ولكنه يلقى من حالي فلا تندق عنه ، ويساق إليه الشر فلا يؤذيه ، ويكاد له الكيد فلا يبلغ منه شيئا . تستطيع أن تسميه سنيار الخالد ، لأنه لا يبني لأصحاب السطوة والبأس ، وإعنا يبني للشعوب ، ولأنه لا يبني للشعوب دورا ولا قصورا ولا شيئا من هذه الآثار التي يبلغها البلى ويدركها الفناء ، وإعنا يبني لما قنا وأدبا وفلسفة وعلم وإصلاحا . ألا تذكر مصارع النابحين من الأدباء والعلماء والفلاسفة ؟ ألا ترى أنك لا تزال تستمتع بأنارهم ؟

قال الطالب الفتي لأستاذه الشيخ : ويستمتع الناس بعدنا بأنارهم حتى يورث الله الأرض ومن عليها ؟ (٩٧)

لسان حال طه حسين يقول : «رجال الفن والفكر خالدون ، ودولة الفن والفكر خالدة» أما دولة الحكام فمائدة .

وسأل طه حسين : ما النبع الذي ينبغي أن يستقى الفن منه ؟ ويجب طه حسين في «إيجراما» بعنوان «وعظ» :

قال الطالب الفتي لأستاذه الشيخ : لا أعرف أفصح من فلان إذا وعظ ، ولا أعرف أبعد منه عن سيرة الرجل الكريم .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : إن بعض الفن نفاق يبرع فيه صاحبه حتى يسحر الناس ، دون أن يكون بين هذا الفن وبين قلبه سبيل . (٩٨)

الصدق هو النبع الذي ينبغي أن يستقى منه الفن ، ولا كان الفن نفاقا .

...

يعيد طه حسين أن اللغة ، وهي المادة التي يصنع الأدب بها ، يصلح صلاحها الأدب ، ويعوج باعوججها الأدب . واعوجج أي شيء بلغت انظر إليه أكثر من صلاحه لما الذي يمكن أن يترتب الاعوجج باللغة ؟

يكتب طه حسين في «إيجراما» بعنوان «نحو» :  
«قال الطالب الفتي لأستاذه الشيخ : أأصدق النحر وأصحاب اللغة أم أصدق فلانا مع أنه لا يقول في النحر واللغة إلا خطأ؟»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتي : صدق فلانا لأنه يحوي لغوي بحكم القانون . (٩٩)

إفحام سلطة القانون على شؤون النحر واللغة بلاء على النحر واللغة ، ولعظ القوس بارها ، فترك اللغة لأربابها .

...

وماذا يقول طه حسين عن طبيعة من الأدب ، وعن أكثر الظروف ملائمة للإبداع الفني ؟ يكتب طه حسين في «إيجراما» بعنوان «من» :

قال شهریار ذات يوم لزوجه شهرزاد : تعلمين ألى لم أفهم بعد لماذا قطعت هي قصصك الجميل ؟

قالت شهرزاد : لأمرين يسيرين : أحدهما أني أخذت في هذا القصص لأحقن دمي وأعصم نفسي من الموت ، وأصرفك عن سفك الدماء ، وقد بلغت من هذا كله ما أريد . الثاني أن الجهد الفني يمتنع حقا إذا نشأ عن الرغبة والاختيار ، بغض حقا إذا نشأ عن الرهبة والإكراه . وقد أخذت نفسي بما تكره ما دعت إلى ذلك ضرورة . وقد آن لي أن أعبد بعظي من الحرية ، فلا أقص إلا حين أريد أما ، لاجن تريد أنت ، ولا حين تريد الظروف . (١٠٠)

إذن ، الأدب فرع واق من الموت ، والأدب شعاع للنفس المربصة التي هوت بصاحبها إلى مرتنة وحش العذاب ، والحرية هي أمثل الظروف للإبداع الفني .

...

وماذا يقول طه حسين عن الظروف الأخرى التي تحيط بصناعة الأدب ؟ مثلا كيف تتأثر طبيعة الأدب بطبيعة صناعه من ناحية ، وطبيعة متلقيه من ناحية أخرى . ومحدثنا طه حسين عن تأثير طبيعة صانع الأدب فيما يصنع من أدب في «إيجراما» بعنوان «حرية» . ولن ننقل من «الإيجراما» إلا ما يتصل مباشرة بموضوعنا

ولعل طه حسين كان قينا أن يصل إلى برءاء ضروب من الأدب مهم بقر أن المثلث يسهم في صياغة العمل الأدبي ثرائه المستمد من الظروف التي أملت على شهرزاد صحتها المختار في سرد القصص حكما عاما . ولو أننا شئنا أن ننسج في مذهب النقد الأدبي مذهباً يوضح . على وجه أيقين . دور الخلق في صياغة العمل الفني . فإننا لو وجدناه عند الروائيين المذهب مرحب ووديع Virginia Woolf . وهي من أعلام الكتب الأخيرة في غرب العشرين . فنحن فرحنا وولف في مذهبها بعنوان " خلق وحرارة البرعرات The Pattern and the Climates

جرت العادة على أن يشار على جيل الشباب رجلاً وساء في مستقبل حياتهم الأدبية بهذه المشورة التي يكون ظاهرها المنطق . ولكنها تخلق تماماً من أي نفع علمي ، وهي أن يكتبوا ما يرون لئلا أن يكتبوه بأعظم قدر ممكن من الإيجاز . وبأعظم قدر ممكن من الوضوح . ودون أن يعبروا أي اهتمام لأي شيء سوى ما يدور في عواظهم . ولا أحد يقبض في أمثال هذه المناسبات الشيء الوحيد الضروري ، ولكن على يقين أنك عتار متلق أدبك بحكمة . على الرغم من أن هذا القول يكون جوهر الأمر كله ، لأن الكاتب يكتب للإنسان ما يقرأه . وحيث إن المثلث ليس مجرد الشخص الذي يدع النقد . بل هو في مكر والتواء شديد بين المهرج على ما كتب وملهمه ، فإن من باب الأهمية القصوى أن يكون رجلاً يتفنى رضاءه

ولكن من هو إذن الرجل الذي يتفنى رضاءه . من هو المثلث الذي يجتال لاستخراج غير ما في ذهن الكاتب . والذي يجعله يتجنب أعظم ما يستطاع إعجابه تنوعاً وقوة ؟ ولقد أجابت العصور المختلفة عن هذا السؤال بإجابات مختلفة . فعل الحملة كتب كتاب عصر الملكة إليزابيث لأرستقراط القوم والجمهور ملاعب الخيل .. وفي القرن التاسع عشر كتب كبار الكتاب للمجلات التي تباع بثلاثين ونصف للطبقات التي تستمتع بالفراغ .. لمن ينبغي أن نكتب ؟ فالمثلث الحادى يمثل نفراً من الناس على جانب من المتنوع لم يسبق له نظير ، ويترك كل ضروب الحرية . فهناك الصحافة اليومية ، والصحافة الأسبوعية . والصحافة الشهرية ، والجمهور الإنجليزي والجمهور الأمريكي ، والجمهور الذي يقرأ أكثر الكتب انتشاراً ، والجمهور ذو الدوق الرفيع ، والجمهور الذي تنسويه الأثارة ومن ثم فإن للكاتب الذي تحركت عواطفه لرأى أول زهرة زعفران في حدائق كنسجتون ، عليه قبل أن يشرع في الكتابة ، أن يختار من بين زحمة المشافين ذلك الصرب من المثلث الذي يلائمه . كل الملاءمة . ومن العبث أن يقال له انقص بذلك سهم جميعاً . لا تفكر إلا في زهرة الزعفران التي تؤثر بها نفسك ، ذلك لأن الكتابة وسيلة للاتصال بين الكاتب والمثلث . وزهرة الزعفران لا يستوى لها الكمال إلا أن تم المشاركة فيها (١٦) .

وواضح مما جرى على قلم فرجيسا وولف أن العمل الأدبي

قال أحد أمراء الموصل ، وكان أوريا ، لأحد ندمائه وكان أدبياً : « ما شئ ما تمتحن به الأدب ؟ »

قال القديم وهو ينسج : « فقدان الدوق الذي يجعل أدبه قاتراً غيراً منه البارد » (١٧)

بدن . توامر اندوق عند صانع الأدب شرط للإبداع حقيقي . ولا كان أدبه غير مستطاب المذاق . الأدب البارد مثل الأدب العاتر لا يقع منا موقعا حسنا ، فن باب أولى أن نصوى كشفا على الأدب العاتر .

أما عن تأثير طبيعة الأدب بطبيعته منتبه فإن طه حسين يقول في « بحر ما » بعنوان « رمز »

« فإن شهر يار ذات يوم تزوجه شهر زاد : ألم تفرق كلبلة ودعة ؟ »

فانت شهر زاد : بل ! قد قرأته وقرأته

قال شهر يار : فلم لم تدهي في بعض قصصك من الرمز الإشارة مذهب بيدبا الفيلسوف ؟

فانت شهر زاد : لأنك لم تذهب في القماس القصص مذهب دبشليم انتك . كان يطلب الحكمة يمدى بها قلبه وعقله . فأدى إليه فيلسوفه من ذلك ما أراد ، وكنت هارفاً في بحر من اسم فاستنقذت من هذا الفرق عما وجدت من وسائل الإنقاذ ولو أنى انتظرت حتى أبرم لإنقاذك أسبابا من الحرير لكان من الممكن أن تذهب بك أمواج الدم . وأن أتمسك فلا أجد إليك سبيلاً » (١٨)

هذه الإيجازات تبشئ بأن الرمز والإشارة لأصحاب النهى وأحسن الطيف ، واللييب بالإشارة بفهم . أما أصحاب العقل العميق والحس السديد فلا يمكن أن يحاطوا بالأعلى قدر فهمهم . ودمت لا يكون إلا بالمثل الضموس . ومن ثم يمكن القول إن خلق يقرر منهج صناعة العمل الأدبي . وتقفو هذه النتيجة نتيجة أخرى ، فمنهج صناعة العمل الأدبي جزء لا يتجزأ من صناعة العمل الأدبي ، ومن ثم يمكن القول إن المثلث يسهم أيضاً في صنع العمل الأدبي . ولعل النتيجة أن تثير الدهش . ونكتها منطقتان : فمن نسرف على أنفسنا حين نطأ أن العمل الأدبي إما أن يسمو من الداخل ، وأن يحكم بمصاوط داخلية صرفة ، مثل طبيعة الجنس الأدبي الذي ينتمى إليه العمل الأدبي ، وذوق المشي الخاص ، وأما أن يشكل من الخارج ، وأن يستجيب لعوامل خارجية صرفة ، مثل المناخ السياسي ، والمناخ المعكرو ، وغيرهما من العوامل . فالعمل الأدبي يسمو من الداخل ويشكل من الخارج جميعاً . وهو حين يشكل من الخارج يتصعب لعوامل كثيرة متدبة مذكراً طرفاً منها ، ومذكر منها طرفاً آخر غير إليه طه حسين في الحوار بين شهر زاد وشهر يار . ومعنى به حظ الخلق من الإدراك ، وقدرته على الاستيعاب . واستعداداته الطبيعي للاستجابة إلى لون من ألوان الكتابة الأدبية دون سواه

التيجة التي تخلص إليها من هذه «الإيجراما» هي أن مزاج المتلقى أو وجهة نظره عنصر حاسم في تقرير معنى النص الشعري أو أي نص أدبي ، ولعله أن يكون من المصادر الأساسية للحل في الأحكام الأدبية، وإشاعة كثير من الأعاليط النقدية

\*\*\*

كم وجهًا للمتلقى عند طه حسين؟ الجواب : ثلاثة وجوه المتلقى مشاركًا في صنع العمل الأدبي ، والمتلقى مفسرًا للنص الأدبي ، والمتلقى قارئًا وناقداً جميعاً . أما أول وجوه المتلقى ، وثانيها ، فقد أدركنا ما يقصده طه حسين بها ، أما الوجه الثالث فإذا عسى أن يقول عنه ؟ يكتب طه حسين في «إيجراما» بعنوان «نقد» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أى قرأ لك أحب إليك !»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : هذا الذى يقرأ عندها . ويتقد ناصحاً ، ويعلم رأى صريحاً ، لا يصانع فيه ، ولا يلتوى به .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ومن لك بالفارنى الذى يجمع له هذا الخصال ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : هب إحدى المنى التى يقول فيها الشاعر القديم :

منى إن تكن خطا تكن أحسن منى

والأ فهد عشنا بها زمناً رغداً (١٩٤٨)

المتلقى المثالى قارئاً وناقداً أمية تبنى . ولكنها لا تدرك

« وأنى لطه حسين بهذا المتلقى المثالى ، والبيئة الأدبية لا تسمى إلا إلى القرطاس والقلم . ولا يقوم فيها النقد إلا على الهاملة الكادية والمدح الزائف ؟ يقول طه حسين في «إيجراما» بعنوان «تكرم» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : كيف يجتمع الصفوة الممتارة من المثقفين لتكرم كاتب بحس الخطأ أكثر مما بحسن الصواب ؟»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لأن هذه الصفوة تكرم اسم شخص تعرفه لا مؤلف كتاب لم تقرأه (١٩٤٨) .

\*\*\*

لقد وظف طه حسين «الإيجراما» ليحلوا لنا مرآة لنفوس البشر يكون الإعراض عنها شيئاً من النظر فيها ، ووظف طه حسين «الإيجراما» ليحلوا لنا مرآة لأحوال الأدب يكون الإعراض عنها أيضاً شيئاً من النظر فيها . ولكن طه حسين يعتصم مع ذلك بالأمل والرجاء ، فنفس البشر المرعبة لا تمنع عن الشقاء ، ودولة الأدب ، على ما عينا من نقائص ، دولة الخلود وهي أبقى من سطوة أى سلطان .

الذى تقر به عين الكاتب وتتهز له نفسه حين تواتيه ملكة الإبداع التى لأرب مرة هو ممكن أول رهرة وعمران تستهوي عييه في حداثك كسبحنوت وتحرك وجدانه . وواضح أيضاً أن الكاتب لا يكون حبيراً بصيراً بللمعة الحقة ، حين يقصرها على نفسه . ويقصرها عن غيره ؛ فما كتب الكاتب إلا ليقرأ ، والتواصل بين الكاتب والقارئ ضرورة أصيلة في فن الكتابة ؛ وعلى الكاتب أن يكون أبدياً بإقامة التواصل مع قارئه ، والاسترشاد برغائيه حتى يتسنى للقارئ أن يشاركه منعه . لا معدى لنا إزد عن يقول إن القارئ يسهم في صنع فن الكتابة . هذا هو المبدأ . لقدنى الذى تقرره مرحبياً وولف . والذى ترى أن طه حسين لم يكن بعيداً عنه كل البعد .

\*\*\*

وما أبدى براه طه حسين في صدد تفسير النصوص الأدبية ؟ يتناول طه حسين في إحدى «إيجراماته» نصاً شعرياً يمكن أن يفسر على وجهين . فعلى الوجه الأول يستنى التفسير من داخل النص الشعري ، ومن الغرض الذى قصد إليه الشاعر . وعلى وجه آخر يفرض على النص الشعري تفسير من الخارج لا علاقة له بالنص . ولا يفرضه الشاعر ، وإنما الذى يفرضه هو الشئ . وهذا يدفع إلى أن نخلص إلى حكم نقدي عام ، مباداه أن معنى القصيد قد لا يكون مرجعاً إلى ما أنتوى شاعر . وإنما إلى ما أنتوى المتلقى . وقد يسر لنا طه حسين السبل إلى الوصول إلى هذا الحكم النقدي العام ؛ يقول طه حسين في «إيجراما» بعنوان «مثل» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : فسر لي هذا المثل العربى القديم

«البس لكل حالة لبوسها

إما نعيمها وإما بوسها»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : تريد تفسير الجدة أم تفسير آخر ؟

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أريد تفسير الجدة .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : فكان حراً كريماً إن أدلت لك نظم الحكم أن تكون حراً كريماً ، وكن عبداً ذليلاً إن اقتضت لك نظم الحياة أن تكون ذليلاً ، واتخذ لنفسك ثوبين : ثوب النعم تلبسه حين يؤذن في الناس بالحرية ، وثوب المؤس تلبسه حين يؤذن في الناس بالرق . وأى الثوبين لبست ، فكان عه راحياً وبه محبوراً .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : فإن أودت تفسير الهرل ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : فكان رجلاً حراً كريماً لا تبطره النعمة ، ولا تفض منه النعمة . وإنك لتعلم أن الذين يحسنون الهرل قليلون . (١٩٤٨) .

وعلى صفحات كتاب حنة الشوك ملقى في «إيجراما» طه حسين موسوعة صعبة من التراث الإنساني غربية وشرقية . طه حسين يجمع إلى تراث العرب مثلاً في «الإيجراما» عند اللاتين وفي الرواية وفي التاريخ وفي الفلسفة تراث العرب . ونحن ، في موسوعته الصغيرة هذه ، لانقع من الأدب العربي إلا على جواهره في الشعر والنثر ، ونسمع مثلاً إلى المتنبي كما نسمع إلى ابن قتيبة . وليس أوقع في النفس ، ولا أكثر استهواء للقلب من أن يحس المرء أن هذه الموسوعة الصعبة من التراث الإنساني لا يتجرعها كما يتجرع عصص الدواء المر ، وإنما يسبحها كما يسبح الغدوم الشهي ، وأن طه حسين قد استبط من هذا الزاد لفكرى الممتع زادا فكريا آخر لا يقل عنه إمتاعاً هو «إيجرامته» ، وبذلك صارت الموسوعة الصعبة موسوعتين ، والزاد الفكري زادين .

\*\*\*

على أن لنا بعض الملاحظات الهينة على بعض «إيجرامات» طه حسين . حقا إن جلها قصير ، ولكن بعضها يجتج إلى الطول ، وبعضها طويل حقا . ولا أدري كيف يستقيم أن تكون «الإيجراما» طريفة ، في حين أن القصر من سياتها البارزة . وبدون القصر لا يتأتى دورها على الألسنة . وكذلك لئى أن قلة معدودة من هذه «إيجرامات» تكاد تقتصر إلى المدة وإليك ما يكتبه طه حسين بعنوان «روغان» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ . ما أعذب حديث فلان حين يقول ، وما أقل غناؤه حين يعمل .  
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى .  
يعطيك من طرف اللسان حلاوة  
وبروغ منك كما يبروغ الثعلب»<sup>(١)</sup>

ثم إن قلة معدودة من هذه «الإيجرامات» لا تنتهى نهاية مؤثرة في النفس ، فلا يتأتى للحافظة أن تستيقظها ، ولا للسان أن يتداولها ، مستشهدا بها في بعض مواقف الحياة . مثال ذلك ما يكتبه طه حسين بعنوان «كذب» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ألا يغبطك هذا الفناء الذى لا يصدقه قائلوه ، ولا سامعوه !  
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : كلا يا بى ، لأنى أعلم أن الناس أحرار في أن يقيموا حياتهم على الكذب ، ونحن أحرار في أن نعرف ذلك منهم أو ننكره عليهم»<sup>(٢)</sup>

عبارة «نحن أحرار في أن نعرف ذلك منهم أو ننكره عليهم» ليس فيها ما يشد السامع أو يستأثر بالاهتمام . وكان خليقا بطه حسين أن يختار لختام «إيجرامته» عبارة كنصل السهم تصيب قنصل ، فلا يفت السامع من تأثيرها ، ولا يمكن إلا أن يمرى بسدها

ومها يكن من أمر ، فإن هذه الملاحظات لا تنسحب إلا

على قلة محدودة من إيجرامات طه حسين ، وهي أهول من أن تدخل في الاعتبار ، ولعلنى لا أكون مصيبا فيها . وأقل ما يقال في امتياز حنة الشوك تفردتها في النثر العربي قديمة وحديثة .

\*\*\*

لست من أصحاب الاختصاص في أدب اليونان واللاتين ، ولست من أصحاب الاختصاص في الأدب العربي ، ودراسة من «الإيجراما» عند طه حسين تقتضى أن ينهض بها فريق من الباحثين يضم أصحاب الاختصاص في أدب اليونان واللاتين والأدب العربي جميعا . نحن نريد أن يتوفر أصحاب الاختصاص على وضع تقوم سليم لدى إسهام طه حسين في «الإيجراما» ، وعلى إنشاء دراسة جديدة لشعر بشر وحداد ومطج وأصحابهم في البصرة والكوفة وبعثاد في حموه هذ القرى . وما دعنى إلى إقحام نفسى على طرفي موضوع لست أهلا له إلا الحاجة الملحة إلى أن يرصد ما يلزم بأدينا العربى من مظاهر التطور ، وأن ثبت ما عسانا أن نمر عليه من وجوه نراه منى لم تقع عليها أنظارنا حتى الآن وثمة اعتبارات أخرى .

طه حسين قد قصى ، والدراسة الموضوعية لأى إنسان لمبدع لا يمكن أن تتم إلا بعد رحيله عن ساحة الحياة ، فحينئذ تتجلى خارطة نتاجه الفنى بكل تصاريصها : قممها وسهولها ، شواحمها ورمالها ، خصيبها وفقرها . وهى تتجلى في وصوح تام ، والرؤية من بعيد ، وعواصف النقد قد سكنت ، والخصومات الموقوتة قد زالت . ولا تنبئ إلا الكسفة الصادقة نقد إحقاق للحق ، وبغية وضع كل شىء في نصابه . وأخيرا هذك واجب الوفاء حيال طه حسين الذى أقام الدليل على أن أدبا العربى في عصوره المجدبة كان وما يزال عالميا ، وعطاء إنسانيا عام ، والذى أنفق جهد عمره ، ووظف ثمرة معرفته بثرات العرب وتراث الغرب جميعا كي يراكب حاصر الأدب العربى ماضيه .

\*\*\*

كان طه حسين من أولى العزم ، وكان من شواهد عزمه أن كتب السيرة الذاتية بأسلوب العصر الحديث ، وبكده رحيم الترييب على كتابتها حين اصطنع للرواية ضمير المفرد العائب مكان المفرد المتكلم ، وأنه حل المنظوم حين سعى إلى إنشاء «الإيجراما» ، والعربون لا يكتبونها إلا شعرا . والرائى عدى أنه قدم لنا آيات من النثر المعنى في حل «إيجرامته» في حنة الشوك . ولعباس محمود العقاد رأى في النثر العربى الحديث خليق بنا أن ندخله في الحصان حين تقدم على إصدار الحكم على «إيجرامات» طه حسين بوصفها من أدب نثر . يقول عباس محمود العقاد في مقال بعنوان «النثر والشعر» بشره في ٩

سبتمبر ١٩٢٧ ، أى قبل صدور جنة الشوك بقراءة ثمانية عشر عاماً

«والحقيقة التى لا تقبل التراجع بين العارفين المتصلين أن الكتابة الثرية فى هذا العصر تخطو خطاها الواسعة إلى مدى لم يسبق للعربية به عهد على إطلاق العهد من قديم وحديث؛ وستبلغ هذا المدى لتمشى جبا إلى جنب مع الآداب المثورة فى الأمم الغربية المتقدمة، وتشارك بنصيبها فى الثقافة الإنسانية التى يحمل أمانتها المتمدون ، وهى قد بلغت إلى اليوم فى بعض الأبواب منزلة تضارع ما عند الغربيين من أمثالها، وتدخل فى مصارها برأس مرفوع وأمل وثيق ، ولم تتوان فى الأبواب الأخرى عن شأو الغربيين إلا فى انتظار العوامل الاجتماعية التى أنشأت بيتنا وبينهم فروقا تناول الأدب والمعيشة والعرف وصائر ما يختلف به الغرب من الشرق، ولا يقتصر على الكتابة والكتاب .» (١٨)

نقد شهد عباس محمود العقاد بأن النثر العربى الحديث يرقى إلى بعض وجوهه إلى القيم الفنية التى بلغها عند الغربيين . وطه حسين ، على أقل تقدير ، واحد من عمدة النثر العربى ، وهو أيضا من نخبة من فلتمسهم من النافرين لتأييد الحكم الذى أصدره العقاد فى شأن نثرنا العربى الحديث . ولعل أنحدنا بشهادة العقاد ، فإن طه حسين يكون قد حقق كسبا للأدب العربى حديث على الآداب العالمية . طه حسين ، وإن كان قد طرق

فى «الإيجراما» المنشورة نانا من أبواب القول ليس له نظير فى النثر عند العربيين ، فإنه حقق فى «الإيجراما» المنشورة القيم العسة الرفعة التى يمتاز بها النثر الفنى فى الآداب العربية العالمية .

وإن لم نأخذ بشهادة العقاد ، فحسب طه حسين محرا أنه أول من كشف عن وجود من «الإيجراما» فى شعر العرب عند بشار وحماة ومطيع وأصحابهم فى البصرة والكوفة وبعداد ، وأنه أحيا القديم ، وأنه ربط القديم بالحديث ، وأنه وسع رقعة النثر العربى ، وأنه أمتحن قدرة اللغة العربية على الاستجابة لمن «الإيجراما» ، وأنه جعل من هذا الفن ملقى للأدب العربى والأدب الغربى ، والعكر الإنسانى بعامه .

ولعل أعظم مكارم طه حسين محاولته الجادة انوعية لأن يشت أن اللغة العربية يمكن أن تتسع لصور القول عند العربيين ، بل أن تحدد فيها ، وأن أدباء العربية قدروا على أن يصنعوا روائع أدبية مثل التى يصنعها أدباء العرب ، وأن الأدب العربى الحديث فى مسوره أن يعيد سيرة الأدب العربى القديم ، وأن يرقى إلى مكانته العالية . وأيا كان نصيب هذه المحاكمة من النجاح والتوفيق ، وأصحاب الاختصاص فى الأدب المنقرون هم مرجعنا الأول والأخير فى الفصل فى نتيجتها ، فإنها محدودة تذكر ، وتشكر ، ويثاب عليها صاحبها بأجرل الشاء . وحسب طه حسين محرا أنه أراد لأدب أمته فى العصر الحديث أن يتسم الدرى العالمية فى الأدب

## المواش :

(١) ص ٨ - ١٩

(٢) مسمى مشكورا الدكتور عبد السلام لندى أثناء المؤتمر أن صير المفرد الغالب استخدم مما قبل فى كتب السيرة الذاتية العربية القديمة . ولكن الأمر الذى أشير إليه أن طه حسين استخدم صير المفرد الغالب كما يعمل القاص العربى الحديث . ويوظفه التوظيف نفسه

(٣) ذكر العقاد فى أحاشيه التى ديل بها ص ٨ ١ من المصدر المذكور ما يلى (Gaius Valerius Catallus) شاعر لانيى ولد فى بروننا سنة ٨٤ قبل الميلاد ومات سنة ٥٤ وهو من أكثر شعراء العشى فى اللغة اللاتينية ومن أمثال قيس وعروة وجعيل وكثير غنى . ونصيف انه من شعراء «الإيجراما» . وأن طه حسين ذكره أكثر من مرة فى جنة الشوك باسم «كانول» وهو الاسم الذى يعرف به فى العربية

(٤) المصدر المذكور ص ١٠٨ - ١٠٩

The Autobiography of Edward Gibbon, ed. Bernard Groom, Macmillan, London, 1949, p. 20.

(٥) الأيام ، دار المعارف بمصر ، ١٩٤٤ ، ص ٣

The Essential James Joyce, ed. Harry Levin, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England, 1967, p. 52

(٨) جنة الشوك ، دار المعارف بمصر ، ١٩٢٧ ، ص ١٩

(٩) حديث الأربعة حبا ، ط ٢ ، دار المعارف ، ١٩٤٥ ، ص ١٤

(١٠) حافظ وضوى ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٧٣ ، ص ١٩ - ٢٠

(١١) Selected Essays, Faber & Faber, London, 1945, p. 14.

(١٢) عبد الله بن القنص - كتاب كلية وجمعة ، أقدم النسخ وأصحبها ، درسها وعظ عليها الدكتور طه حسين بك ، والدكتور عبد الوهاب عزام ، مطبعة المعارف ومكتبا بمصر ، ١٩٤١ ، ص ٧ .





# طه حسين وديكارت

عبد الرزقي الصادق محمودي

كتابخانه مركز اسرارستان  
بنیاد وایه مناسبتی

إلى أي حد وبأي معنى كان طه حسين ديكارتيًا؟ مازال هذا السؤال مثارًا للجدل، منذ أن صدر كتاب «في الشعر الجاهلي»، وأعلن فيه مؤلفه انتسابه لديكارت. وأريد أن أصطح في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثته «ديكارت» للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث. والناس جميعًا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء يعلمه من قبل، وأن يستقبل موضوع بحثه بحالي الذهن بما قبل فيه غلوا تامًا. فلنصطح هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبا العربي القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء. ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قبل فيها من قبل...»<sup>(١)</sup>

وقد تابع طه حسين في هذا الرأي دون تحفظ كبير من تلامذته وعبيده، فالدكتورة سهير القلماوي ترى أن منهج طه حسين منهج ديكارتي. وأن طه حسين قد تأثر بفلسفة ديكارت دون شك<sup>(٢)</sup>. وقد كتب الدكتور فرانشيسكو جابريللي يقول إن موقف طه حسين من الشعر الجاهلي كان «نمرة لمبادئ ديكارت التي تشبع بها أثناء إقامته في أوروبا»<sup>(٣)</sup>. وهناك من الكتاب من يوافق على هذا الرأي موافقة حزبية أو مع شيء من التحفظ، فهم يرون أن طه حسين تأثر في شك في صحة الشعر الجاهلي بمدة مصادر من بينها ديكارت. وفي هذه الحالة قد تكون مصادر التأثير الأخرى شرقية<sup>(٤)</sup> أو استشرافية<sup>(٥)</sup> أو غربية<sup>(٦)</sup>.

أسماء مهم ديكارت، إذ رأى أولها أن «مذهب ديكارت قريب من المذاهب الإسلامية». وإن صاحب «الشعر الجاهلي» قد حرف هذا المذهب الحاجة في نفسه. «بينما رأى الآخر أن مؤلف هذا الكتاب «لا يفهم ديكارت ولا يحسن تخريج مذهبه

لكن هناك من الكتاب من يكرر تمامًا علاقة الشك كما مارسه طه حسين بالشك المهيمن لدى ديكارت. فقد حدثنا طه حسين نفسه في مقالة نشرت بعد صدور «في الشعر الجاهلي» بأن «سبح» عن شيخين من أنصار القدم اتهماه بأنه

وجود العالم الخارجي على أسس لا يتطرق إليها الشك (و نظره) (١٧).

أما شك طه حسين كما مارسه في دراسة الشعر الجاهلي ، فهو أقرب إلى الشك الذي يملك نفس صاحبه ويستغرق فكره ، وينتهي به إلى إنكار وجود موضوع البحث إنكاراً . لقد بالغ في تقدير الأسباب التي تدعو إلى الارتياح في صحة الشعر الجاهلي . فهو يرى مثلاً أن الشعر الجاهلي لا يمثل ما كان للعرب قبل الإسلام من حياة دينية وعقلية واقتصادية وسياسية . ثم يحاول أن يبحث عن أي استثناء قد يخرج عن هذا التعميم ويبقى صدقه (١٨) ولم يحظر له أن الشعر على أية حال قد لا يعكس الواقع كما تمكسه المرأة . وهو يرى أن الشعر الجاهلي لا يمثل تعدد اللهجات العربية في العصر الجاهلي . لكن قد يفار في هذا الصدد إن الشعر الجاهلي كان نتاجاً للغة أدبية واحدة ، فرضت نفسها ، برغم تعدد اللهجات ، على الحياة العقلية الاجتماعية لفترة من الزمان (١٩) . ومعنى هذا أن تفكير طه حسين في هذا المجال قد غلبت عليه الاعتبارات السلبية ، فاستسلم للشك وأهل البحث عن دواعي اليقين . ومن ثم كانت النتيجة التي انتهى إليها سلبية إلى حد بعيد ، وهي . . . أن أكثر المطلقية لها سمية أدبا جاهلياً ليست من الجاهلية و شيء ، وإنما هي ملحوظة بعد ظهور الإسلام . . . ولأنك أدركت أن يبقى من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدع على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي (٢٠).

وصحيح أن طه حسين يكتب أحياناً وكأنه معنى بالخرائب الإيجابية من الدراسة . يبدو هذا بصفة خاصة من الأسئلة التي يثيرها في مستهل البحث تحديداً لبرنامج : «أهناك شعر جاهلي؟ فإن كان هناك شعر جاهلي فما السبيل إلى معرفته؟ وما هو؟ وما مقداره؟ وم يختار عن غيره؟» (٢١) لكن هذا الاهتمام الإيجابي بوجود الطائفة موضوع البحث والعناية بتحديد مميزات أساساً ، لا يستمر إلا للحظة عابرة ، ولا ينتقل إلى حيز التطبيق . ذلك أن طه حسين - كما لاحظ بعض خصومه بحق - لم يحل شيئاً من الأسئلة التي أثارها ، فما عدا السؤال الأول : «أهناك شعر جاهلي؟» . ولم يبحث بقية المسائل هيرب المنسبل إلى معرفة الشعر الجاهلي ، أو بشرح حقيقته ، أو بفصل مقداره ، أو يأتي على مبرراته (٢٢).

ويبدو على أية حال أن الشك الديكارتى لا يمكن أن يقفل إلى ميدان كسبان تاريخ الأدب ، ويظل «محبب» بالنسبة الدقيق للكلمة . منهجية الشك الديكارتى ترجع إلى منهج من نظام وتسلسل ، بحيث ينتهي إلى مرحلة اليقين . لكن الطام في هذه الحالة لم يفرسه ديكارت حرصاً ، وإنما هو نابع إلى حد ما من طبيعة موضوعه . لقد شك على سبيل المثال في معارفه الحسية ، ثم شك في معارفه الرياضية (٢٣) غير أن هذا الترتيب

المنسب (٢٤) وقد رد طه حسين على خصميه بأنها لا يجسنان لغة ديكارت ولا يعرفان اسمه ولا طعنه (٢٥) ؛ بيد أن هذا الرد لم يحسم القضية لصالحه .

لما زال هناك كتاب من لا يمكن فهمه منحة الجهل ديكارت يكررون العلاقة بين الشك في صحة الشعر الجاهلي والشك الديكارتى أو يقللون من شأنها . من هؤلاء الكتاب الأستاذ محمود أمين العالم . فهو يرى في هذا الصدد رأياً لا يخلو من عموض ، لكن لعلنا نستطيع أن نعبد صياغته على النحو التالي . لقد استخدم طه حسين نوعاً من الشك المنهجي في دراسة الشعر الجاهلي . لكنه لم يكن بالضرورة مدنياً هذا الشك لديكارت ، ذلك أن الشك كما طبقه طه حسين لم يكن إلا حدس ، وحاجياً لثوباً . من نزعة عقلية عامة نزعها طه حسين من أن وضع رسالته عن أبي العلاء . ولعلنا نجد في هذا الاتجاه بعض العام من السياسات - كالوصوح والتميز في الحكم والتعبير والتجصيل - ما يقرب طه حسين من ديكارت (٢٦).

والعريب في هذا الحد أن أحداً من المساهمين فيه لم يحاول أن يدلل على رأيه بالطريقة الوحيدة الممكنة ، وهي أن يقارن بين نوعي الشك كما مورس بالفعل ، وكان النصوص الديكارتية قد اندثرت وأنه لا سبيل إلى الاطلاع عليها . فإذا أحداً الأمر مأخذ الجد - وهو ما سنفعله في هذه المقالة - استطعنا أن نحسم الحد في هذا الموضوع بصورة نهائية ، وفتحنا للبحث في علاقة عميد الأدب العربي بأبي الفلسفة الحديثة مجالاً يتجاوز مسألة انتداب الشعر الجاهلي ، بل يتجاوز نطاق النقد الأدبي وتاريخ الأدب بصفة عامة

إذا قارنا بين شك كما مارسه صاحب «الشعر الجاهلي» والشك كما مارسه صاحب «قواعد لمداية العقل» و «القول في المنهج» تبين على الفور أن ثمة فرقاً بسيطاً وأساسياً بين نوعي الشك ؛ وهو أن الشك الديكارتى يستهدف معرفة موضوع البحث معرفة تحيط بما هو حوهرى وبقوى فيه ، في حين أن الشك في صحة الشعر الجاهلي يشتم بالذبح السلبى ، وينتهي إلى رداً موضوع البحث أو تلاشي . فقد سمي الشك الديكارتى منهجياً لأنه حل وجه التحديد مجرد أداة بصطنعها العقل تحريرة ، ويستعملها وفقاً لترتيب منطقي صارم ، ليستعمل ما يعرفه عن نحو عامص أو على سبيل الطر ، وليكتشف ما يعرفه على نحو واضح لا يتطرق إليه أدنى شك . هو شك قائم على الإرادة ، وليس «ما من حانة نفسية أو تجربة وجودية» (٢٧)

ديكارت إذن يشك في وجود العالم الخارجى ، نظراً لأن حواسنا تخدعنا أحياناً ، ولأننا نتوهم في أحلامنا وجود أشياء ليست قائمة في الواقع ؛ ولا يرى أن العالم الخارجى غير موحود . وإنما يقرر أن يعتد كما لو كان غير موجود . أو يقتصر ذلك على سبيل الحدس ويضعه مؤقتة . إلى أن يتبين أسس اليقين في هذا الأمر . ومن هنا كان باستطاعته في نهاية المطاف أن يفهم

حالي الدهن مما قبل فيه حلوا تاما... ؟ لنلاحظ هنا كيف اقتصر طه حسين على جزء من القاعدة . القاعدة تقضي في نصها الكامل بما يلي : « أن لا نلتجئ على الإطلاق شيئا على أنه حق ما لم أتت بالبداهة أنه كذلك ، بمعنى أن أبذل الجهد في اجتناب التعجل وعدم التثبت بالأحكام السابقة ، وأن لا أدخل في أحكامي إلا ما يتمثل لعقلي في وصوح وتبرير يرول معي كل شك »<sup>(١٠)</sup> . ومعنى هذا أن طه حسين قد ركز على الجانب السلبي من القاعدة ، على طرح الأفكار والأحكام السابقة ، وأغفل تلك الحالة الإيجابية التي يؤمن ديكرت بضرورة الانتباه إليها ، وهي حالة من المعرفة الحقة واليقين ، تصبح فيها الأفكار ويتميز . وتكشف فيها لبداهة العقل حقائق الأشياء . ومعنى هذا أيضا أن طه حسين إذ يقدم هذه الصياغة الجزئية السلبية للقاعدة الديكرتية ، ويكتفي من المنهج الديكرتي بجانب الشك المحض ، إنما يؤكد خروجه على ديكرت وبعده عنه . ذلك أن للمفكر لا يكون ديكرتيا لأنه يشك ، أو لأنه يفرح آراء القدماء أو الأفكار الموروثة ، وإنما يصبح ديكرتيا عندما يستمضي عن هذه الآراء والأفكار بأسس أصلب وأرسخ لمعرفة الأشياء على حقيقتها . وغنى عن الذكر أن ديكرت كان حريصا على أن يميز بصورة صريحة حاسمة بين شكه المنهجي وشك الدين يشكون من أجل الشك<sup>(١١)</sup> .

لقد أصاب إذن كل الذين ميزوا الشك كما مارسه طه حسين في كتابه عن الشعر الجاهلي عن الشك الديكرتي ، سواء أكانوا كشيخى الأدب الذين لم يحسنوا لغة ديكرت ولم يعرفوا اسمه ولا فلسفته ، أم كانوا فلاسفة مؤهلين كعدم . بيد أنهم لم يستطيعوا أن يحسموا القضية لصالحهم ، لأنهم لم يقدروا أى مقارنة حقيقية بين نوعى الشك . وإنه لمن المؤسف إذن أن يستمر الحددل حول قضية الشك بغير طائل ، وأن نصرف الأنظار عما هو أهم وأحدى . ذلك أن طه حسين لم يكن قط أحد من ديكرت ، منه في نظريته عن انتقال الشعر الجاهلي .

\*\*\*

لكي يبحث علاقة طه حسين بديكرت بحثا مجديا ، ينبغي أن نتجاوز موقف طه حسين من الشعر الجاهلي لننظر في إسهامه في الدراسة الأدبية ككل . وفي تحديثه كناقد ومؤرخ للأدب ، وأن نقارن بين ما اعتبره « العالم » نزع عقيدة لدى طه حسين وبين الطابع العقلي لفلسفة ديكرت . فمن الممكن أن يقال في هذا الصدد إن طه حسين قد نزع في مجال الدراسة الأدبية نزع عقيدة شبيهة بنزع ديكرت العقيدة على صعيد الفلسفة . وإن عميد الأدب العربي قد تأثر على نحو ما بديكرت في هذا المحور

لقد ألمح طه حسين نفسه إلى الطابع العقلي في فلسفة ديكرت عندما أشار إليه بوصفه صاحب ثورة في تاريخ الفلسفة ، أو بوصفه أبا الفلسفة الحديثة<sup>(١٢)</sup> . ذلك لأن ديكرت يعتبر صاحب ثورة وأبا للفلسفة الحديثة لأنه أقام

راجع أساسا إلى أن هناك فارقا حقيقيا بين هذين النوعين من المعرفة ، وإلى أن النوع الأول أقل متانة من الشك من النوع الثاني<sup>(١٣)</sup> . ومن الأمثلة التي يمكن أن تساق هنا أن ديكرت ، وقد عمم شكه على كل ما يعرف ، وجد في شكه ذاته ما يدل على أنه يعكس ، وعلى أنه من ثم موجود ، كما وجد أن لديه ، وهو الكائن الناقص (المعرض للشك) ، فكرة عن كائن كامل (هو الله) ، يحفظ وجوده ، ويضمن له صدق معارفه . وقد يثور الحددل - وقد ثار بالفعل - حول صحة الخطى التي خطتها ديكرت من فكرة إلى أخرى ، لكن من الواضح أن المفاهيم العقلية ترتبط فيما بينها على أنحاء متعددة ، ويحيل بعضها على البعض بطرق تتفاوت بساطة وتعقيدا . وهي وإن كانت لا تشكل سلسلة محكمة الحلقات ، فإنها تكون على الأقل شبكة أو سبيحا من التخيوط المتشعبة . وهذا السبيح هو الذي يعرض عن الباحث في مجال الفلسفة نوعا من الترتيب أو النظام أو المطلق ، وهو الأساس الذي لكل جهد فلسفي . ولكل مسح في لدراسة الفلسفة . يصدق هذا على الديالكتيك الهيجل كما يصدق على الشك المنهجي لدى ديكرت . وإذا أخرج هذا المنهج من مجاله الحيوي هذا إلى مجال النقد أو تاريخ الأدب أصبح من غير الممكن وصفه بالمنهجية إلا على سبيل التجاوز أو التشبيه . فلابد لها من الأعداد على الشواهد والروايات ، وهي مادة غير متجانسة لا يمكن أن ترتب ترتيبا طائرا أو تابعة لمن داخلها . يستطيع الباحث بطبيعة الحال أن يمحسها ، وأن يوازن بينها ، وأن يرجع بعضها على البعض بما يقدر عليه بهذا المعنى نوعا من الترتيب أو النظام بحيث يتقل مثلا من بعدها عن الصدق إلى أكثرها رجحانا وأقربها إلى اليقين . لكن لما كانت المادة في هذه الحالة غير متجانسة وغير مترابطة من داخلها ، فإن الحديث عن « شك منهجي » في هذا المجال لابد أن يطوى على شيء من التساهل والتخلف في تعريف الفكرة .

ولو أن طه حسين قد طعن في بعض الشواهد في ميدان الشعر الجاهلي ليرجع أخرى ، كأن يطعن في نزاهة بعض الرواة ليضع ثقته في البعض الآخر ، ولو أنه قد عني بالأسباب الإيجابية التي تدعو إلى إثبات صحة الشعر الجاهلي في معظمه أو في جزء يعتد به ، فقدر ما عني بالأسباب السلبية التي تدعو إلى حذر وانتشكك ، ونو أنه قد اهتم بدراسة خواص هذا الشعر ومميزه بقدر ما شغل بموضوع صحته أو انتقاله ، لكان أقرب إلى ديكرت ، وحار وصف شكه بالمنهجية على سبيل التجاوز وتشبيه . ما وقد استسلم للشك ، واهوى إلى نتيجة سلبية إلى حد بعيد . فإن منهجه لا يمكن أن يسبب إلى ديكرت نأى معي من معاني

فقد يقول . إن في رعم طه حسين إنه قد طبق القاعدة الأولى من منهج الديكرتي ، التي تقضي - على حد تعبيره - بأن « يتجرد اندح من كل شيء يغلله من قل ، وأن يستعمل بحته

هسته على العقل . لكننا ينبغي أن نحسن تحديد مفهوم «للعقل» و«للعقلانية» في هذا السياق. كان ديكارت فيلسوفاً عقلياً بمعنىين على الأقل : أولاً لأنه كان يعتقد أن معارفنا الحقيقية ، حتى ما يتعلق بها بالعالم الخارجي ، مستمدة من العقل وحده (دون استعانة بالخواس) ، وأن العقل هو السلطة الوحيدة التي ينبغي الاحتكام إليها في الحكم على أي شيء . ومذهب ديكارت في هذا المجال معارض للتجريبية ، أو الرأي . يناظر بأن جميع معارفنا ترتكز على أساس من الخبرة ، أو على مقدمات تجريبية . غير أن ديكارت لم يكن أنا للفلسفة الحديثة لهذا السبب وحده ؛ وإنما استحق هذا اللقب لأنه كان عقلياً بمعنى آخر يصوّر فيه المعنى الأول أو يصرّح بذلك أن ديكارت انتزع طريقة في النظر الفلسفي ، تقتضي دراسة الأشياء كما تمثل للعقل أو الذات العارفة . كانت الفلسفة كما انتهت إليه تعني بالأشياء من حيث هي موجودة ؛ كانت كما رأى أرسطو «علم الوجود بما هو موجود» . أما ديكارت فقد بدأ بدراسة موضوعات الفلسفة التقليدية (الطبيعة ، الله ، النفس) من حيث هي معروفة . فبدلاً من أن يسأل : «بأي معنى توجد لأشياء؟» أخذ يسأل : «ما هي أفكارى عن الأشياء؟ كيف أعرف أنها موجودة؟» . وديكارت بهذا المعنى ليس معارضاً للتجريبية ، وإنما هو أب لهم ولتختلف الفلسفة من بعدهم . ذلك أن نهجه في إحالة الأشياء إلى العقل ، وفي جعل الوجود موضوعاً في مقابل الذات العارفة ، أساس لجميع مذاهب الفلسفة الحديثة ، سواء كانت عقلية (بالمعنى الأول) أو تجريبية أو مثالية .

ويمكننا بناء على هذا الأساس أن نقول إن طه حسين - وقد أشار إلى ثورة ديكارت ، وأدرك على نحو ما أن هذه الثورة ترجع إلى عقلانية ديكارت - لم يحسن تحديد دور ديكارت ، ولم يحسن اقتفاء أثره في موقفه من الشعر الجاهلي . فلقد عمل تماماً من المعنى الأساسي لمفهوم العقلانية في هذا السياق ، وقصر منه على معناه الأول ، ألا وهو الاحتكام إلى العقل وحده في الحكم على الأشياء ، ثم فسّر هذا الاحتكام تفسيراً سلبياً بحتاً ، فاعتزله كما رأينا مجرد الشك أو الطعن في الآراء الموروثة . ونجمل كل ذلك في صياغته الجريئة السلبية للقاعدة الأولى في منهج ديكارت ، وهي القاعدة التي تنطوي ، برغم بساطتها البادية ، على ثورة ديكارت<sup>(٢٢)</sup> ، وعلى أساسها العقل بمعنى الذي يبنّى ، وتقديم دليلاً على أبوته للفلسفة الحديثة . ذلك أن القاعدة المذكورة إذ تنص على أنه لا ينبغي التسليم بشيء إلا إذا بدأ للعقل أو لبدايته وأصحا متميزاً ، تنطوي على إحالة الأشياء إلى الذات العارفة (بالمعنى الثاني والأساسي للعقلانية) كما تنطوي على الاحتكام إلى سلطة العقل في الحكم على الأشياء (بالمعنى الأول للعقلانية) . وبذلك خفي على طه حسين لب الثورة الديكارتية التي أدت في بداية العصر الحديث إلى المواجهة بين لوحود والعقل ، ورأت في هذه المواجهة تحقيها

لطرفها كليهما ، ففيها ، كما اعتقد ديكارت ، بتحرر العقل وعارس قواه الذاتية ، وبصحة بوره الطبيعي ، فتكشف له حقائق الأشياء .

يبد أن إحالة الأشياء إلى العقل ، أو اتحاد العقل بمحور لدراسة الأشياء ، لم يكن عربياً على تفكير طه حسين في مجال الدراسة الأدبية ككل . حقيقة الأمر أن طه حسين قد حاول أن يحدث في هذا إحالة ثورية ، عقلية ، مماثلة لثورة الديكارتية على صعيد الفلسفة الحديثة . وقد بدأت هذه الثورة قبل أن يطبع على ديكارت ، بدأت - كما أشار «العالم» - في الرسالة التي أعدها عن أبي العلاء المعري (و«تجديد ذكرى أبي العلاء» . لكن الدقة تقتضي أن نشير إلى الخطوات التي مهدت لهذه الثورة وحددت طبيعتها . كانت هناك خطوة أولى عندما اقتنع طه حسين ، متأثراً بأستاذه الشيخ مريد بن علي المرصفي ، بأن دراسة الأدب تقتضي الرجوع إلى النصوص الأدبية في مصادرها الأولى بمعزل عن حجب التعميم التقليدي ومثوره وشروحه وحواشيه المراكمة<sup>(٢٣)</sup> . ثم كانت خطوة ثانية عندما تعلم طه حسين عن أساتذته في الجامعة المصرية أن يدرس النصوص الأدبية في سياقها الواقعي<sup>(٢٤)</sup> . وبذلك اكتملت مقومات الثورة الديكارتية في مجال الأدب العربي ، فلقد أصبحت النصوص عند طه حسين من بين ظواهر العالم (كما فيه من جغرافيا وتاريخ وطباسة الخ) في مواجهة عقل متحرر من أسر التقليد ، مهيب لممارسة قواه الذاتية ، أو لنقل إن العقل قد أصبح عند طه مسؤولاً عن موضوعاته الأدبية في سياقها الواقعي العام ، وأصبح له أن يكون نافذاً بحق .

إذا كان لديكارت تأثير على هذه الثورة لأدبية ذات لطابع العقل ، فإن تأثيره اقتصر على تعزيز مبدأه طه حسين بمعزل عنه وتعميقه . ولعلنا لا نجاور الصواب إذا قلنا إن طه حسين قد وجد في ديكارت عندما أطلع عليه ما أوحى له بالدور الرئيسي الذي ينبغي أن يصططلع به على مسرح الأدب العربي ، فيحدث به ثورة مماثلة للثورة الديكارتية . وإذا صح هذا أمكننا أن نقول إن ديكارت قد ساعد طه حسين في مجال الدراسة الأدبية على تحديد اتجاهه وبلورته وتعميمه . وإذا أردنا مثالا محدداً لتوضيح التأثير الديكارتى في نقد طه حسين ، كان علينا أن ننظر في «مع أبي العلاء في سجنه» ؛ فهنا اتحد طه حسين من كتب بون فاليري عن «ديجا» («ديجا ورقص ورمم») نموذجاً يتخدى . لنلاحظ إذن كيف حرص على الاستشهاد بمبدأ الذي قرر فاليري أن يتبعه في الكتابة عن «ديجا» : «على أن ما يعينى من حياة رجل من الناس شيء آخر غير الأعراس التي تنظر له وليس بمعنى مولد ولا حبه ولا شفاؤه . ولا كل هذه الأشياء التي يمكن أن تلاحظ في حياة الناس ؛ لأنني لا أجد في هذا كله أيسر الوصوح المقنع الذي تستبين به قيمته الصحيحة ، والذي يميزه تمييزاً عميقاً من الناس جميعاً ومنى»<sup>(٢٥)</sup> . من الوصوح أننا هنا بلراء مبدأ مستلهم من ديكارت ، فاليري ، وفقاً لهذا

والنفس والعالم) ، كما أنه ليس من السهل إدراك الاهتمام بموقف الذات من العالم في كتاب يتقدم لقارئه كسيرة ذاتية ، ومجموعة من الذكريات .

في كتاب «التأملات» يظهر النتج الديكارتي ، لا بوصفه مجموعة من القواعد المحددة ، ولكن بوصفه أداة منهجية فعالة في النظر الفلسفي ، أداة تمارس في بناء نسق فلسفي متكامل ، وللوصول إلى اليقين في معرفة موضوعات الفلسفة الأولى . لكن البناء يرتكز على محور أساسي ، هو قوله ديكارت الشهيرة «أنا أنكر ، إذن أنا موجود» ، أو ما أصبح يسمى على سبيل الاختصار «الكوجيتو الديكارتي» .

لتأمل إذن كيف يرتكز البناء على محوره .

قرر ديكارت أن يمحس جميع معاربه فيطرح ما كان مه عرضة لأدنى شك حتى ينتهي إذا أمكن إلى شيء لا يمكن الشك فيه . وما كان له أن يستعرض هذه المعارف جميعا ، تلك مهمة لا تنتهي ، فوجه هجومه إلى الأسس والمبادئ التي تقوم عليها معارفه . من هنا شك في صدق معارفه الحسية جميعا ، لأن الحواس تخدعنا في بعض الأحيان ، ولأننا نتوهم في أعلامنا ما ليس واقعا . ورأى بناء على ذلك أنه لا يستطيع أن يؤمن بالأشياء المادية ، بما في ذلك جسمه ذاته . ثم شك في المعارف الرياضية ، لأنه من الممكن - فيما رأى - أن يكون هناك شيطان ماهر يغرر به ويورطه في الخطأ حتى في أبسط العمليات الحسابية . وعصم هذا الاقتراح فرأى أن هذه القوة الشريرة قد استعملت كل ما أوتيت من مهارة لتضليله ، اقترح «أن السماء والهواء والأرض والألوان والأشكال وسائر الأشياء الخارجية لاتعتمد أن تكون أوهاما وحيلالات قد نصبها ذلك الشيطان فصاحا لاقتناص سذاجتي في التصديق»<sup>(٣١)</sup> . وتسامل عما إذا كان هناك شيء يمكن أن ينجو من هذا الشك الشامل ، ووجد أن هذا الشيء هو أنه يفكر ، وأنه من ثم موجود ، أو أنه موجود مادام يفكر<sup>(٣٢)</sup> . فهو مادام يشك ويخطئ ويغرر به لابد موجود من حيث هو مفكر . حتى إذا أثبت وجود نفسه ككائن مفكر على هذا النحو ، شرع بداية من هذه المعرفة اليقينية في إثبات وجود الله بوجود العالم الخارجي ، فرأى أن لديه من بين أفكاره فكرة عن كائن لا مثاء وكامل هو الله ، ورأى أن هذا الكائن لابد أن يكون موجودا ، أولا لأن فكرة الكائن الكامل لا يمكن أن تكون مستفادة من الحواس ، ولا يمكن أن يكون مصدرها الكائن المفكر ، وهو الكائن الناقص لشكه وتعرضه للخطأ ، ولابد إذن أن يكون مصدرها كائن كامل موجود بالفعل ، وثانيا لأن الكائن الكامل لابد أن يكون موجودا بحكم كماله ذاته . ثم استند ديكارت إلى وجود الله لكي يثبت وجود العالم الخارجي ، فرأى أن هذا الكائن الكامل حير طبيعه ، وأنه لا يمكن أن يخدعه أو يضلّه ، وأنه من ثم لا يمكن أن يسمح بأن تكون أفكاره عن الأشياء الحسابية

المبدأ لا يعيه من موضوع بحثه إلا ما هو جوهري فيه وما هو واضح حقا<sup>(٣٣)</sup> ، وما تتحدد به حقيقته وقيمه الصحيحة ، وما يميزه عن سائر الناس بما فيهم فاليري نفسه . ولا يتسع المجال هنا لتحديد الجهات التي وجدها فاليري جوهريّة في «ديجا» ، ولا لتحديد ما وجدته طه حسين جوهريا في أبي العلاء . ويكفي هنا أن ننظر في الطريقة التي اتبعها طه حسين في اكتشاف ما هو جوهري في موضوع بحثه ، فنلاحظ كيف تتطور الدراسة عبر الفصول الخمسة الأولى لتنتهي في الفصل السادس إلى نقطة درامية حاسمة ، تم فيها مواجهة مباشرة بين الدارس وموضوع الدراسة . وعندئذ يكتب طه حسين وكأنه يجلس بين يدي حكيم امرة ويبتلى عنه :

«وأدخلت على الشيخ في حجرة واسعة بعيدة الأرجاء قد جلس هو في صدرها على حصيد لعله أن يكون أقرب إلى البلى منه إلى الحياة ، وبين يديه قلم يكتبون ، وفي الحجرة قوم آخرون كثيرون يسمعون ويعجبون ، ولكنهم لا يقيدون ما يسمعون . وكان صوت الشيخ شاحبا حزينا قد ألقى عليه مسحة من كآبة ، ولكنه كان في الوقت نفسه ثابتا بمنطق ، بمازج جزبه شيء من الرضا والأمن ، وشيء آخر لا يكاد يحس كأنه يمثل غبطة هائلة ، وبهاجا متواضعا بما أتيج للشيخ من عزة . وكان يمس . . .»<sup>(٣٤)</sup>

هناك إذن تأثير ديكارتي يتمثل في ذلك المبدأ المتبع في الدراسة ، كما يتمثل في اقتراح طه حسين أنه إدراك ما هو جوهري لا يتحقق إلا إذا تحققت مع موضوع البحث مواجهة يمارس فيها العقل حريته وقدراته الذاتية . لكن هنا التأثير على وصوحيه وأهميته يظل تأثيرا ثانويا . ذلك أن طه حسين قد صطح أسلوب المواجهة في رسالته عن أبي العلاء<sup>(٣٥)</sup> .

بني الآن أن سلك طريقا جديدة كل الجدة ، فلتجاوز محال المدرسة الأدبية بأكمله إلى الجانب الإبداعي من إنتاج طه حسين ، ونتناول كتاب «الأيام» على وجه التحديد ، لنكتشف فيه تأثيرا ديكارتيًا أساسيا . هنا نجد مجالاً للدراسة المقارنة الخاصة ، لا أحسب أن أحدا قد بلغت إليه قبل اليوم . وهنا نصرف عن منهج ديكارت في حد ذاته ، لننظر فيه مطبقا في محوث ديكارت المينافيزيقية كما ترد في كتاب «التأملات» . وهنا نستطيع أن نكتشف أوضح وأعمق تأثير لديكارت في عديد الأدب العربي . وأقول «أوضح وأعمق» لأن هذا التأثير برغم ظهوره صراحة في نص «الأيام» - كما سنرى فيما يلي - قد يمر على القارئ دون أن يلتفت إليه . ذلك أن إدراكه يقتضي معرفة بحكمة يسيب «التأملات» و«بينية «الأيام» ، كما يقتضي وعيا بدرامية الكتاب الأول ، وبالصفة الفلسفية للكتاب الثاني . وليس من السهل تذوق الشاعرية في كتاب يتقدم لقارئه كسلسلة من البراهين المحددة في موضوعات الفلسفة الأولى (الله



صادرة عن عقل آخرى غير هذه الأشياء ، وأنه هو الذى يضمن صدق معارفه عن العالم الخارجى وتطابقها مع الواقع (مادامت واضحة مشيرة) .

«الكوجيتو» يحتل مكانة رئيسية في برهان «التأملات» ، لأنه يمثل نقطة التحول من الشك إلى اليقين ، ومداية الأرض الصلبة في حضم الشك الشامل . فإذا تأملنا قليلا ، تبين أن هذه الأرض ليست صلبة كما تبدو . فالذات المفكرة إذ نحيا لحظة «الكوجيتو» إنما نحيا في ظل ظروف عسية . فهي لا توجد إلا من حيث هي مفكرة ، ولا توجد إلا في قترات التفكير . يضاف إلى ذلك أنها لا تستطيع أن تتميز في تفكيرها بين الصواب والخطأ ، أو بين الحلم والحقيقة . ثم هناك أحيرا ذلك الشيطان المذكر الذى يتصر في تصليلها . وهي توجد إذن في عزلة كاملة حبيسة وعيب بدائى وشكها ، إلى أن نجد منفذا عن طريق ذلك انكاس الكامل الخبر الذى يضمن لها صدق أفكارها أو بعض أفكارها ، ويكفل نجاحها مع الواقع . بقول الدكتور عثمان أمين : ... من دون الله كنت أبقى سجيناً في «الكوجيتو» لا أخرج ، ومن دونه كنت أعرف نفسى ولا أعرف شيئا آخر» (٣) ، بل إن الأمر ليبدو أسوأ من مجرد العزلة لو أضفنا للنظر في ذلك «السجن» ، إذ يبدو أن وجود الذات نفسها في ذلك السجن مهدد بالخطر ، قبل ظهور الكائن الخبر أو دون تدخله ؛ لأن فكرة لا تتميز به بين الحلم والحقيقة ، ولا لمان ليس يمكن تلك القوة الشريرة ، لا تنتج إلا بوجود هذين السقوط في ظلمة الجون والعدم . ومن الممكن إذن أن نبرر الطابع الدرامى في «تأملات» ديكارت بأن سه إلى ذلك النزاع بين قوة الخير واليقيين وقوة الشر والصلال في موقع «الكوجيتو» ذاته ، وبأن نقول إن ذلك الموقع الذى يثبت فيه للذات الواعية وجودها من حيث هي مفكرة هو نفسه الموقع الذى تصح فيه الذات حية نفسها ، وتكاد تتردى منه فيما يشبه الحنون والعدم .

لقد سارع ديكارت بعد أن قرر وجود الذات المفكرة فاهتدى إلى مخرج من العزلة عن طريق فكرة الله ، وهو لم يواجه احتمال المزعمة والتردى . لكننا ، وقد قررنا أن ندرس «الأيام» ، ينبغي ألا نعمل عن هذا الاحتمال الكامن في عزلة «الكوجيتو» الديكارتي . ذلك لأن قصة تربية طه حسين كما روينا في «الأيام» ترتكز على نوع من «الكوجيتو» ، نوع من الرعي بالذات معزولة عن العالم الخارجى ، وإن كان الكوجيتو في هذه الحالة ليس خطورة في برهان عقلى وإنما تجربة حية ، ولأن بطل القصة كما صورته طه حسين قد واجه في عزلة تلك ، الشعور بأن وجوده أشبه بالعدم .

العزلة التى يحياها بطل «الأيام» مصدرها تلك الآفة التى ابتلى بها في أول صباه ، وقوامها وعى راسخ متردد بأن الظلمة تكنته ، أو بأنه يقف إزاء عالم لا يعرف منه إلا القليل أو القليل الذى لا يكاد يعنى عنه شيئا ، وقد طرح طه حسين مشكلته

الأساسية في الصفحات الأولى من الكتاب ، وجسمها في صورة لانتسى ، هي صورة الضل - بطل الجزء الأول من «الأيام» - إذ يقف حيال سياج من القصب يسد عليه طريقه ولا يستطيع التماذ منه . لنلاحظ ما في النص من إشارات إلى «الدنيا» ؛ لأن قصب السياج كان فيما يقول «يمتد من شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية» ، وكان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية . وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريبا ، فقد كانت تنهى إلى قناة عرفها حين تقدمت به الشمس ...» (٣) . ولهذا النص رمزية لا تحصى ، لأنه يدل على أن موضوع القصة الأساسى هو «الدنيا» (٣) ، أو هو وعى بطل القصة بحرمانه منها واتعراه عنها .

والأثر الديكارتي في هذا المشهد الرئيسى واضح لامت للنظر . فالكاتب يورد المشهد بوصفه «ذكرى واضحة لا عيبيل إلى الشك فيها» (٣) . فكان طه حسين أراد أن ينبج في رواية قصته سيج ديكارت ، فيقيمها على أساس من الحقائق الواضحة المتميزة التى لا يتطرق إليها الشك . وهو إذن لا يعنى بكل تفاصيل القصة أو بجميع ذكرياته ، وإنما ينخير منها ما هو جوهرى ويقيم . وهو عندما يطبق هذا المبدأ الديكارتي بصوغ الحقيقة الأساسية في قصته هل نحويقربها من المشكلة الديكارتية الرئيسية في «التأملات» ، يرى أنه لا يعرف من الدنيا شيئا أو لا يكاد يعرف شيئا ، وأن حياته ، أو قصة تربيته إذا شئت بدقة ، لم يكن إلا محاولة للخروج من عزله والعاذ إلى العالم .

كيف تمت هذه المحاولة ؟ يبدو أن بطل «الأيام» قد حاول في بادئ الأمر أن يتخذ من القليل الذى يعرفه عن الدنيا نقطة انطلاق لاحتكامها وللإستزادة منها . لذلك كنا نجد الطفل في ذلك المشهد الافتتاحى من «الأيام» وقد تمكن بالفعل من أن يضح في سياج القصب ثغرة يسمعه وغياله . فهو يقف من السياج مطرقا متفكرا يصيح السمع لإنشاد الشاعر ولأصوات الامتحنان التى يحيطه جمهوره بها» (٣) . ثم تتطور القصة بداية من تلك الخطوة الأولى بوصفها شوطا يقطعه الطفل في آفاق مكانية وعقلية دائمة الاتساع . فن كتاب القرية إلى القرية ككل ، فالقاهرة ، فركوب البحر إلى فرنسا ، فباريس . وفي هذا الشوط الذى يمتد من بداية الجزء الأول من «الأيام» إلى عدة فصول من الجزء الثالث يحاول بطل القصة أن يخرج من عزله معتمدا على إرادته ، ويرهف حواسه المتنبية (وخاصة السمع) ، ويشهد حاضته وغياله ، ويعتمد على الحركة والسفر ، ويحوض بحار العلم لىكى يتعرف العالم ويحتل مكانة كريمة فيه .

فإذا توغلنا في الجزء الثالث من «الأيام» ، وجدنا «البنى مقسم النص بين السعادة المشرقة والشقاء المظلم» (٣) ، ورأب أن هذا «الشقاء المظلم» بدايمه في مرحلة يحقق له فيها الاستغفار في حياته الأكاديمية ، وعرف فيها الحب - حب «صاحبة



من ملكات وطاقة ، مفتحة العالم ، فارصا نفسه على مجتمع الناس ، متخذاً لنفسه مكانة كريمة فيه عن طريق البوغ في العلم والقصة إلى هذا الحد ليست ديكراتية إلا في طرح المشكلة الأساسية : وعى الذات بنفسها في عزلة عن العلم ، وسعيها إلى تجاوز هذه الوحدة . فإذا بلغنا قصة الحب في المرحلة الباريسية من ذلك الشوط ، وجدنا البطل يكف عن الاعتماد على نفسه ، ويشد حل المشكلة عن طريق معجزة الحب أورضي الآخر . وهنا يقرب طه حسين عاية القرب من ديكرات في طرح المشكلة وفي حلها على السواء . وأنا لنجد في الفصل الخامس عشر من الجزء الثالث من « الأيام » ( المرأة التي أبصرت بعينيها ) نصا عجيبا أودعه طه حسين شكه فيما يعرفه عن العالم أو يأسه منه ، وبين فيه كيف تجاوز عركته عن طريق الحب ، مستندا في ذلك عن وعى أودون وعى إلى برهان « التأملات » :

« كان يرى نفسه غريبا أيما كان وحيثما حل ، لا يكاد يفرق في ذلك بين وطنه الذي نشأ فيه ، وبين غيره من الأوطان الأجنبية التي كان يلم بها ، لأن ذلك الحجاب الضيق البغيض الذي ضرب بينه وبين الدنيا منذ أول الصبا كان محيطا به ، يأخذه من جميع أقطاره في كل مكان ، فكان الناس بالقياس إليه هم الناس الذين يسمع أصواتهم ، ويحس بعض حركاتهم ، ولكنه لا يراهم ولا ينفذ إلى ما وراء هذه الأصوات التي كان يسمعها والحركات التي كان يحسها .

كان غريبا في وطنه ، وكان غريبا في فرنسا ، وكان يرى أن ما يصل إليه من حياة الناس ليس إلا ظواهر لا تكاد تفي شيئا .

وكانت الطبيعة بالقياس إليه كلمة يسمعها ولا يفهمها ، ولا يحقق من أمرها شيئا ، كأنما أخلق من دونه بالقياس إليه باب لا سبيل له إلى النفوذ منه . كان ينكر الناس وينكر الأشياء . وكان كثيرا ما ينكر نفسه ويشك في وجوده

كانت حياته شيئا غيبيا غيبيا لا يفهمها ولا يفهم نفسه وكان ربما تسامى بين حين وحين عن هذا الشخص الذي كان يحسه مفكرا مضطربا في ضروب من النشاط ما هو ؟ وما عسى أن يكون ؟ وكان ذلك ربما أذهله عن نفسه وقتا يقصر أو يطول ، فإذا ثاب إليها أو ثابت إليه أشفق من هذا الدهول وظل يحقله الظنون . وتسامى أيجاد الناس من الدهول عن أنفسهم مثل ما يجد ، ويحسون من إنكار أنفسهم مثل ما يحس ؟ !

كانت حياته حيرة متصلة كلما خلا إلى نفسه . وكان لا يملك أمره إلا حين كان يتحدث إلى الناس ويسمع لهم أو يتحدث إلى البروس أو يصفي لما كان يقرأ عليه . فأخذ كل هذا يحجب عنه وأخذ يدخل في الحياة كأنه لم يعرفها من قبل ، وكان ذلك

الصوت « العذب » . ذلك أنه « ..... كان يحمل في نفسه ينبوعا من ينابيع الشقاء لا سبيل إلى أن يعيص أو ينضب إلا يوم يعيص يسوع حياته نفسها ، وهو هذه الآفة التي امتحن بها في أول الصبا . شق بها صيبا ، وشق بها في أول الشباب ، وأتاحت له تجاربه بين حين وحين أن يتسلى عنها ، بل أتاحت له أن يقهرها ويقهر ما أثارت أمامه من المصاعب وأنشأت له من المشكلات ، ولكنها كانت تأتي إلا أن تظهر له بين حين وحين أنها أقوى منه وأصعب من عزمه وأصعب مراسا من كل ما يفتق له ذكاؤه من حيلة » ( ٣٨ ) . وعندئذ تذكر أن أزمة الفتى لم تحل ، وأن شعوره بالحرمان ما زال قائما مستبدا لم يشعه السمر ولا النجاح الأكاديمي ، وأن ما استطاع أن يعرفه عن العالم عن طريق الإرادة والعالم والحركة مازال في نظره قليلا على كثرته ، بحيث لا يكاد يعي عنه شيئا . ماذا حدث إذن للفتى عندما دخل الحب بحياته ؟ ولماذا شعر عندئذ أن آفته مازالت أقوى منه ؟ من المؤلف أن مؤلف الجزء الثالث من « الأيام » قد نحل إلى حد بعيد عن الأسلوب القصصي الذي اتبعه في الجزئين الأول والثاني ، واكتفى بالسرد السريع وبوصف المشاهد على نحو تقرير مباشر ودون عناية بالأحداث والمواقف المحددة . غير أنه ليس من الصعب أن نستشف ما حدث بالرجوع إلى الفتى من الدقة وبيقين . وقد بدا للفتى عندما دخل الحب قلبه أن لا شيء له من حرمانه إلا بأن يتعرف نور الأرض ومصلح السماء وبياض الحليد الذي يعطي هوامات الجلال . وأن يعرف العالم هنا المعنى الصارم لا تتحقق أو لا تقرب من التحقيق الإلهي وقعت معجزة الحب ، عندئذ يصير بعبون من يحب . ذلك لأن الحب يفتح باب الأمل على العالم . الحب يأتي مشغلا في شخص آخر ، متجسدا في جسده ، بغريتنا بأن نسكن إليه فيتاح لنا عندئذ أن ننفذ إلى العالم ونسكن فيه . لا يكاد الحب يلوح في الأفق ، حتى يكشف لنا عن الأفق المراس من ورائه ، ويومئ لنا أن ندخله ونسكن حريتنا فيه . إنه يجعل من شخص محبوب وجسده دليلا إلى الطبيعة وممثلا لها ، يطعننا على زينة الأرض وبعبادتها عندما يرى لنا أن نصم إلى الآخر ونصمه . ولابد إذن أن باب الأمل قد انفتح للفتى عندما خلق صاحبه الصوت العذب . لكن من المؤكد أيضا أنه رأى في الوقت نفسه هزة اليأس تفرقها تحت قدميه ، لما انتمت له آفاق الأمل اشترق إلا لتريه حلقة اليأس . كان يعلم في قرارة نفسه أن دونه والموز محاربا من المستحيل . يقول المؤلف : « ..... ثم لم يدرك كيف انتهى به الحديث ولكنه سمع نفسه يئن إليها في صوت أنكره هو قبل أن تنكره هي : أنه يحبها ، ثم سمعها تجيبه بأنها هي لا تحبه . قال : وأي بأس بذلك ؟ إنه لا يريد الحب صدق ولا جوبا وإنما يحبها وحسب » ( ٣٩ ) .

لتجميع إذن أطراف الحديث . لقد قطع بطل « الأيام » شوطا طويلا وهو يعتقد أنه يستطيع التغلب على عزلته وحرمانه مستندا على نفسه ، متسلحا بغيرادته ، مستعلا كل ما أوتي

الشخص الحبيب إليه ، الكريم عليه ، هو الذي أخرجه من عزله تلك المنكرة ، فألقى في رفق وفي جهد متصل أيضا ما كان مضروبا بينه وبين الحياة والأحياء والأشياء من الحجب والأسرار .

كان يحذره عن الناس فلبى في روعه أنه يراهم وينفذ إلى أفعالهم .

وكان يحذره عن الطبيعة فيشعر بها شعور من يعرفها من قرب .

كان يحذره عن الشمس حين تملأ الأرض نورا ، وعن الليل حين يملأ الأرض ظلمة ، وعن مصابيح السماء حين ترسل سهامها المضيئة إلى الأرض ، وعن الحبال حين تتخذ من الحليد تبعاتها الناصعة ، وعن الشجر حين ينشر من حوله الظل والروح والجمال ، وعن الأنهار حين تجري عذبة والحدلول حين تسعى رشقة ، وعن غير ذلك من مظاهر الخيال والروعة ومن مظاهر القبح والبشاعة فيمن كان يحيط به من الناس ، وفيما كان يحيط به من الأشياء . (١٠)

لا بد أن ننظر فيها وراء هذه اللغة العاطفية المتفانية قد ظاهرها لتكتشف المنطق الديكارتي الذي يتحكم فيها إلى حد بعيد . يبدأ به حسين بتعريف غربته . ليست غربته ناجمة عن عراق وطنه ، فهو غريب في كل مكان ، وإنما هي العزلة الناجمة عن « ذلك الحجاب الصفيق البغيض الذي خبى بينه وبين الدنيا » . وهي عزلة في رأيه مطلقة ، لا يخفف منها أنه يسمع أصوات الناس ويحس بعض حركاتهم ، فالقليل الذي يعرفه عن الدنيا لا يعنى هنا عنه شيئا ، ولم يعد يمثل في رأيه نقطة اتصال لاقتحام العالم ، وكل ما يصله من حياة الناس ليس مستوى « ظواهر » لا يجدي إن لم تكن تحجب عنه حقائق الأشياء .

تعريف العزلة على هذا النحو بما ينطوي عليه من شك في كل ما يصفا عن طريق الحواس ، بل كرها بقرار ديكارت أن يرفض كل ما تنقله الحواس لأنها تخفى أسياها ، أو أن الكل يسمى أن يؤخذ بجريرة البعض . يضاف إلى ذلك أنه رأى بطل « الأيام » في أن كل ما يصله عن حياة الناس ليس إلا ظواهر ، يشبه قرار ديكارت عندما اعتبر مدركاته الحسية مجرد « أحوال » من بين أحوال ذاته المنكرة (١١)

طه حسين ينهى إذن إلى نتيجة نشه شك ديكارت في وجود العالم الخارجي : إنه (أي بطل « الأيام » في تلك الحقبة من حياته في باريس) كان « ينكر الناس وينكر الأشياء » . وهنا يصل إلى لحظة « انكوجيتو » ، فينكار الناس والأشياء يعني أنه لم يبق إلا وجود الذات ( وما يطرأ عليها من ظواهر أو أفكار ) لكننا نلاحظ في هذا الموضع كيف يختلف طه حسين عن ديكارت . فبينما تشكل هذه اللحظة نهاية الشك وبداية اليقين

لدى ديكارت ، نجدها لدى بطل « الأيام » نقطة انطلاق في مزيد من الشك . فينكار العالم الخارجي وما يترتب عليه من عزلة الذات يستتبع - في رأى هذا الأخير - إنكار وجود الذات بدورها . ... كان كثيرا ما ينكر نفسه ويشك في وجوده .

ومع ذلك فإن الخلاف بين طه حسين وديكارت في هذا الصدد خلاف محدود ، فكل ما هنالك هو أن بطل « الأيام » قد استخرج من موقف العزلة بعض النتائج الهدامة التي أعرض عنها ديكارت . فلقد رأى هذا أن الذات المنكرة تبقى حبيسة عزلتها إلا إذا كان هناك إله كامل غير ، بينما شعر بطل الأيام - عن حق - أن وجود العنفس المعزولة عرضة للخطر ذاته ، أو أنه وجود أقرب إلى العدم : « كانت حياته شيئا ضئيلا لا يكاد يبلغ نفسه »

والخلاف محدود لسبب آخر ، وهو أن كلا من ديكارت وبطل « الأيام » لا يتصور حلا للأزمة (أي ما كان عمقها) دون قوة خارجية تنفذ الذات من عزلتها وتتوسط بينها وبين العالم الخارجي . فافقه في رأى ديكارت هو الذي يصمم صدق أفكارنا وانطاقها على الواقع ، والحب في رأى بطل « الأيام » هو الذي رفع عنه حجابيه وأزال عزله : كان حديث من يحب ، يشعر أنه يعرف الشمس والليل والسماء والحيات والحدلول ، ويبدأ له عذبة أنه قد تجاوز سياجه بحق ، فكأنه أصبح يعرف الطبيعة بالمعنى الدقيق للكلمة ، وكأنه صار يصير بمعنى من يحب

وهكذا تحل المشكلة حلا ديكارتيًا . وهكذا يتضح أن تأثير ديكارت في طه حسين يتجلى أكثر ما يتجلى في كتاب « الأيام » ، فهو هنا تأثير مباشر وأساسي بقدر ما يساهم في تحديد بنية الكتاب - إذا اعتبرنا أن بنية الكتاب تتحدد بالمشكلة الأساسية في القصة وبطريقة حلها . ويتعبّر آخر بقول إن التأثير الديكارتي يحدد بنية « الأيام » ، لأن القصة تشكل أساسا كتزوع نحو العالم الخارجي لا يصل إلى عابته القصوى إلا بواسطة (الحب) . وصحيح أن طه حسين يجيد في عدد من المواضيع عن مسار ديكارت . وقد بينا بعض هذه المواضيع وأصب بعضها ، لأن المقام لا يتسع لإجراء تحليل مفصل ، ومقارنة شاملة . ويكفي هنا أن ثبت أن طه حسين ، سواء اتفق مع ديكارت أو خالعه ، يتحرك على أرضية ديكارتية ، ويستخدم برهان « التاملات » وأعبا أو غير واع بما يتفق وعناصره ويكفي هنا أننا خرجنا بالبحث في علاقة صعيد الأدب العربي بأبي الفلسفة الحديثة من الإطار الصفيق العقيم الذي ظلت تدور فيه حتى الآن ، وأتينا حددنا لهذا البحث بعض المجالات التي يمكن أن يكون فيها محلها . ولكي يتأكد كل ذلك ، ينبغي أن حتم هذه المقالة أن تشير إلى نص من « الأيام » ثبت على نحو قاطع حضور برهان « التاملات » فيه . فلقد رأينا كيف تحيل ديكارت أن نمة شيطاننا ما كرا يصنع في تصليله . والنص الذي نحن

فيصيه ببعض الأذى ، وبشيء عنه كأنه لم يعرض له عكروه . بعد أن يكون قد أصاب من قلبه موضع الخس الدقيق والشعور الرقيق . وفتح له بابا من أبواب العذاب الخفي الألم<sup>(١٧)</sup> .

واضح إذن أن كثيرا من أفكار الجهار الديكارتى وحيله نجد ما يقابلها في « الأيام » ، وأن في هذا الكتاب دراما مشابهة للدراما التي تدور في « التأملات » ، فالكلمات بعرضان - كل بطريقة الخاصة - محاولة تقوم بها الذات لتجرح من عزلتها ، وما تعرض له عندئذ من شد وحدث بين قوى النور وقوى الظلام .

نصدده بين أن يظل « الأيام » كان له بدوره شيطانه الماكر ، ألا وهو آفة البنية . يقول طه حسين

« والغريب من أمره وأمرها (أي الآفة) أنها كانت تؤذيه في دخية نفسه وأعماق ضميره . كانت تؤذيه سرا ولا تجاهره بالخصومة والكيد . لم تكن تمنعه من اللقى في الدرس ، ولا من التقدم في التحصيل ، ولا من النجاح في الامتحان حين يعرض له الامتحان ، وإنما كانت أشبه شيء بالشيطان الماكر المسرف في الدهاء ، الذي يكن للإنسان في بعض الأحيان والأثناء بين وقت ووقت ، ويحل له الطريق بمضى فيها أمامه قدما ، لا يلوي على شيء ، ثم يخرج له فجأة من مكانه ذلك هنا أو هناك ،

## أوامش :

- (١) « المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين » ، بيروت (والتي مشير إليها هنا بن « مختصر ») ، حقول « المجموعة الكاملة » ، المجلد الخامس ، ص ٦٩ - ٧٠ .
- (٢) « استاذي طه حسين » (١) طه حسين كما يعرفه كتاب « حصره » د. إجلال ، ص ٢٨ .
- (٣) « طه حسين الناقد » (المصدر نفسه) ، ص : ٩٦٩ . لكن لاحظ أن جابر يلقى ينسب هذا الرأي إلى المستشرقين الأوروبيين .
- (٤) « كائن سلام في كتابه عن « طبقات الشعراء » ، انظر أحمد كمال زكي ، في الشعر المعاصر ، نظرة أم نظرية » (المصدر نفسه) ، ص : ١٨٢ .
- (٥) « كولدك و مرجعيات » . انظر محمد عبد المنعم عجاجي ، « نظرية طه حسين في الشعر المعاصر » (١) طه حسين ونصية الشعر ، بحوث ودراسات بإشراف محمد جبروت ، القاهرة : ١٩٧٥ ، ص ٨٧ ومايليها .
- (٦) « جابر عصفور في كتابه « المزايا المتطورة » ، دراسة في نقد طه حسين » ، القاهرة : ١٩٨٣ ، ص ٢٥١ ومايليها ، أن طه حسين في عصره من الانحلال . « بتأثر بمستشرقين بقدر « تأثر نقائذ البحث التاريخي الأوروبي في التراث اليوناني وهو رأي يريده ما قاله طه حسين صراحة » وهذا المبدأ انظر ما كتبه في رسالة إلى منادى طاهر سرمد هذا الأخير في كتابه (بالفرنسية) « طه حسين ، نقد الأدبي ومصادره الغربية » .
- Mefrah Tahar, Tāhā Hūtayū, sa critique littéraire et ses Sources françaises, Tunis 1976, p. 151.

- (٧) « القالة بعزول » ديكاوت ، « وقد جمعت في « من بعد »
- (٨) « المختصر الكاملة » ، المجلد الثاني عشر ، ص ٢١١ - ٢١٢ .
- (٩) « المصدر نفسه » ، ص ٢٠٩ وما يليها .
- (١٠) « محمد أمين العالم » ، طه حسين مفكرا (١) طه حسين كما يعرفه كتاب « حصره » د. ص ١٢٨ - ١٢٩ . لكن لا أستطيع أن أقطع بأن صياغتي لرأي المؤلف تطابق ما يعتنه تماما .
- (١١) « غياث ابن » ، ديكاوت ، القاهرة : ١٩٦٦ ، ص : ١٢٧ - ١٣١ .
- (١٢) « ديكاوت بشك في وجود العالم الخارجي بقدر تشهد عليه الحواس ، لكنه - كما سيبي غيايل - يعود حيث وجود العالم الخارجي على أساس عقل محض ، وهو أن الله لا يمكن أن يبدعنا فتكون أفكارنا الفرضية الصغيرة عن العالم الخارجي غير مطابقة للواقع .
- (١٣) « انظر شوقي خفيف ، « العصر الحديث » ، القاهرة : ١٩٧٦ ، ص ١٧١ . حيث يشير المؤلف إلى ما ورد في كتاب « الأصنام » لابن الكلبي من شعر يصور وثبة الخاطيء تصويرا دقيقا .
- (١٤) « انظر أحمد كمال زكي ، « المصدر نفسه » ، ص : ١٨٨ .
- (١٥) « المجموعة الكاملة » ، المجلد الخامس ، ص : ٦٧ .
- (١٦) « المصدر نفسه » ، ص : ٦٩ .
- (١٧) « السيد محمد الحصري حسين ، « نفس كتاب في الشعر المعاصر » ، بيروت (ملوث تاريخي) ، ص ١٢ .

- (٢٧) الواقع ان بول فاليري لا يتحدث هنا عن «أبصر للوضوح» كما ترجم طه حسين عنه ، وإنما يتحدث عن «الوضوح الحقيقى» (Clarté réelle) انظر P Valéry oeuvres (ed. la pléiade), Tome II, P. 1167
- (٢٨) «المجموعة الكاملة» : المجلد العاشر ، ص ٣٧٩
- (٢٩) انظر المصدر نفسه ، ص : ١٧٠ ، وانظر كيف يقف طه حسين على دار أبنى العلماء عمرة التمهيد ، وكيف «يفشل» هذه الدار ويواجه حكم المعرفة . لكننى متين بهذه الملاحظة للدكتور جابر عصفور في كتابه آتف الذكر ، ص ٢٢٦
- (٣٠) «التأملات» : ص ٨٠
- (٣١) المصدر نفسه ، ص ٩٩
- (٣٢) «ديكارت» : ص : ٢٠٠
- (٣٣) «المجموعة الكاملة» : المجلد الأول ، ص ٨٠
- (٣٤) لاحظ أن الفصلين الأولين من الجزء الأول من «الأبصار» قد خصصا بمسألة عدم تحديد صورة «المنبأ» كما كانت تبدو للفصل في ألبان الأول من القصة
- (٣٥) «المجموعة الكاملة» : المجلد الأول ، ص ٨
- (٣٦) المصدر نفسه ، ص ٩
- (٣٧) «مصدر» ص ٥٦١
- (٣٨) المصدر نفسه ، ص ص ٥٦١ - ٥٦٢
- (٣٩) المصدر نفسه ، ص ص : ٥٨٣ - ٥٨٤
- (٣٩) المصدر نفسه ، ص ص : ٥٨٣ - ٥٨٤
- (٤٠) المصدر نفسه ، ص ص : ٥٩٤ إلى ٥٩٧
- (٤١) «التأملات» : ص ١٠٢ و ص ص : ١٣٩ - ١٤٢
- (٤٢) «المجموعة الكاملة» : المجلد الأول ، ص : ٥٦٢

- (١٨) انظر ديكارت : التأملات في الفلسفة الأولى ، ترجمة عماد أمين ، القاهرة ، ١٩٨٠ التأمل الأول
- (١٩) المعارف الرياضية ، هابري ديكارت لا تنظر إلا في أمور بسيطة جدا وعامة جدا ، ولا تعنى «بالوقوف على مبلغ عمق هذه الأمور في الخارج أو عدم عمقها» ، وعلى ذلك تنتج على دواعى الشك مما يتعلق بالمعارف الحسية ، وهى «خطأ الحواس وأوهام الأحلام» ومن هنا يورد ديكارت إمكانية اللبس في المعارف الرياضية بأن لمقرص وجود شيطان خبيث يحنى في تحليله حتى يوقعه في العصب ، حتى عندما يجزى أبسط العمليات الرياضية كجمع اثنين وثلاثة ، أو عد أصابع مريض ما . (انظر «التأملات» ص : ٧٦ وما يليها)
- (٢٠) ديكارت ، «الخطاب في المنهج» : ترجمة محمود الحصري ، ص ٣٠ - ٣١ (ملا من عهد أمين ، المصدر آتف الذكر ، ص : ٩٥)
- (٢١) انظر عتيان أمير : المصدر نفسه ، ص ١٢٠
- (٢٢) انظر «المجموعة الكاملة» : المجلد الخامس ، ص ٧٠ ، والمجلد الثانى عشر ص ٢٠٩
- (٢٣) «عتيان» ص : المصدر آتف الذكر ، ص ٩٥
- (٢٤) «محدد ذكرى أبنى العلماء» (المجموعة الكاملة : المجلد الأول) ص ص ٣٥٤ - ٣٥٥ : وفى الأدب الجاهل : «المجموعة الكاملة» : المجلد الخامس ، ص ٩٠
- (٢٥) «المجموعة الكاملة» : المجلد العاشر ، ص : ١٦ وما يليها ، وانظر أيضا المجموعة الكاملة : الجزء الخامس ، ص ٩ وما يليها
- (٢٦) «المجموعة الكاملة» : المجلد العاشر ، ص : ٣٢٢



# الرومانسية الفرنسية بين الأصل والترجمة في قصص المنفلوطي

## نبلى عنان

لقد تعرف القارئ العربي المكر الأوروني من خلال ترجمات كثيرة ، كانت كتابات المنفلوطي ، خصوصا قصصه ، من أشهرها وأكثرها انتشاراً .

ويلاحظ دارسو هذه القصص أنها تعتمد - في الأغلب الأعم - على روايات أغلبها فرنسي ، وتنتمي إلى المدرسة «الرومانسية» ، التي ازدهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر . وعلينا أن نوضح أهم معالم هذه المدرسة الأدبية ، لنتمكن من رصد ما طرأ عليها من تغير ، خصوصا أننا نراه كاتب ، عربي الثقافة ، هو الشيخ مصطفى لطفى المنفلوطي ، اختار أن يقدم ، في النصف الأول من القرن العشرين بعض نماذج من «التأثير» التي لهذه المدرسة .

ويبدو لمؤرخ الأدب أن المدرسة الرومانسية الفرنسية كان لها بشائرها في بعض كتابات «جان - جان روسو» ، أي في منتصف القرن الثامن عشر ، وإن كانت قد عرفت بعد ذلك بأكثر من نصف قرن . وكان لهذه المدرسة - في هذا الوقت - كتابها ومفكروها وفلاسفتها ، بل أيديولوجيتها وسياساتها الخاصة . وكان نجاح رواية «بول وفرجين» الساحق ، لمؤلفها «برناردين دي سان - بيير» ، سنة ١٧٨٨ ، من الإلهامات الأولى ، التي تبنى باحتياج الجمهور إلى فن جديد ، يختلف تماما عما عرفه القراء حتى هذا التاريخ . ولقد قامت ثورة سنة ١٧٨٩ ، وفجرت الكثير من المشاعر والأحاسيس لدى معاصريها ، مثلاً عبرت في البنية الاجتماعية والسياسية للبلاد .

كان من أهم أهداف كتابات «شاتوبريان» العودة إلى المشاعر الدينية ، وتمجيد المسيحية ، وتذكير الفرنسيين بماضيهم الحاضر ، بمقاييل الحال ومحايل القرن . ولد كثر أن مفكرى القرن الثامن عشر - الذين ثار «شاتوبريان» على فكرهم - كانوا قد حطمو كل ما للدين وللمسيحية ورحل الكنيسة من هبة في كتاباتهم . وكانت الكلاسيكية الإغريقية ، ولتاريخ الرومان القديم ، المصدر الرئيسى لإلهامهم الفني . وذلك كبر لكتاب «شاتوبريان» عقريه المسيحية ، كبر لأثر على شباب بات منعطشا لقيم دينية ، رتبط ذكرها بتاريخ وطنه وأهله . محاسة من يتنسى مهم إلى طبقة السلا . وقد كتب «شاتوبريان» ، من بين ما كتب في هذا الصدد ، قصة آتالا

ومع بداية القرن التاسع عشر ، بدأ الكاتب «شاتوبريان» في تأليف قصص من نوع جديد ، يشر فيها بقم جديدة ، اعتبرها الجيل الصاعد - جيل ما بعد حكم «نابليون» - المثل الأعلى الذى يمتدى ، فكان «شاتوبريان» بمثابة رائد الجيل الأول من الكتاب «الرومانسيين» .

وتعتبر قصصه ، في وصفها للمعط لطبيعة البلاد العربية (مثل عامات شمال القارة الأمريكية مثلاً) . امتدادا لوصف «برناردين دي سان - بيير» لأشجار جزيرة «موريس» وحبالها في روايته الشهيرة «بول وفرجين» . وكان «شاتوبريان» - بالمثل - يكمل جهد «سان بيير» في إحيائه العالم بمشاعر العشاق ، ومظاهر الحب العفيف ، في قصص كلها مأس .

سنة ١٨٠١ ، وقصة أخرى صراج ، سنة ١٨٢٦ (وقد ترجم المخطوطي كتبها)

وقد عبر الشعراء الشبان - بعد «شاتوبريان» - عن ميلاد فكرة «الهرد» في المجتمع الجديد ، بالتعبير عشاعر كان منظرو الكلاسيكية يترفعون عن ذكرها ، لإيمانهم بخصوصيتها الشديدة ، ونحرجهم من كشف ذاتيتهم ، في صور قد تكون صفة أو مستقرة . ومن المعروف أن ثورة ١٨٤٨ في فرنسا بدأت ، والثورات القومية التي اجتاحت العالم الغربي بعد ذلك ، من نتائج الفكر الاجتماعي والسياسي لهذه المدرسة «الرومانسية» ، تلك التي عرف كل كتابها وشعرائها باهتمامهم الاجتماعي ، وتطلعاتهم السياسية . ولقد عرفت المدرسة «الرومانسية» - في الأدب - بهذا وأزدهارا ، قبل أن ينحصر حجمها وتظهر الروايات العاطفية الشعبية ، مثل رواية «ألفونس كار» تحت ظلال الزيفون سنة ١٨٣٢ ، أو غادة الكامبليا «الأكسندر دوما الابن» سنة ١٨٥٢ . ويعرف المسرح أيضا ، في نهاية القرن ، روايات تخرج المشاعر والمواقف الرومانسية ، بما عرف بها من تصرف وعف ، وبما تبقى من غوايب الكلاسيكية بعد تطويرها . ومسرحنا في سبيل التاج ، «الفرنسيون» سنة ١٨٩٥ ، وسبرانو دي بوجرالك «لأدمون رومنان» سنة ١٨٩٧ ، من أحسن الأمثلة لما كان عليه الحال في ذلك الوقت .

هذه الروايات التي ذكرناها هي الروايات نفسها التي نقلها المخطوطي إلى قرائه حتى وفاته ، سنة ١٩٢٤ . وقد سبق أن قدم دراسة لهذه الترجمات في محاولة لهم سبب اختيارها ، وما يمكن أن تشرحه لنا من فكر ، كان له بالعمل أثر كبير على قراء العربية . وبكى المخطوطي كان يمثل - أيضا - صورة فريدة للمثقف والمفكر العربي في بداية القرن العشرين . ولذلك وجب علينا دراسة كل ما يمكن معرفته من جواب فكره المتميز . ومن هنا ، جاء اهتمامنا بظاهرة اختياره قصصا تنتمي كلها إلى تيار الفكر الرومانسي . ولهذا ، في ذاته ، دلالة بالطبع . ولكن ثمة دلالة أخرى قد تكون أكثر تعبيراً عما يمكن وراء نشره هذه القصص الرومانسية المختلفة ، إذ قام المخطوطي ، كما هو معروف ، بترجمة هذه القصص بطريقتين ، إحداهما ترجمة شبه واجبة ، كما كان دارجا في عصره ، دون تحريف جوهري لقصته أو تسلسل أحداثها ، مع الحفاظ على اسم المؤلف وعنوان قصته . أما الترجمات الأخرى فقد قام فيها المخطوطي بتصرف كبير ، وصاغها كأنه مؤلف يبيى قصة من تسليح خياله ، على أساس من فكرة اقتبسها من كاتب آخر ، مما أدى به إلى تغيير الأسماء والأحداث ، بل نهاية الرواية . واكتفى بإرشاد القارئ إلى أصلها العربي ، بإضافة كلمة «مترجمة» على عنوان لا علاقة له بعنوان النص الأصلي . ولناخذ مثلاً قصته «الصحية»<sup>(٢)</sup> ، التي عرفت في العالم باسمها الفرنسي ، وهو «عادة الكامبليا» .

ونحتاج التعميرات التي طرأت على لتصوص لأصيه إلى قراءة مقارنة مستفيضة جدا ، ودقيقة جدا ، بكل صفحة ، بل لكل سطر وكل كلمة ، في كل من الأصل الفرنسي وترجمته العربية . ولا مجال هنا لشرح مثل هذه المقارنة ، وبك توصل - بعد القيام بهذه المقارنة - إلى بعض النتائج السريعة التي يمكن الاستمادة منها في بحثنا الحالي . وهناك ملاحظات أولية نستطيع ذكرها ، قبل الخوض في تفاصيل التعميرات الجوهرية التي تهت في دراستنا . ملاحظ - مثلاً - أن مترجمنا - المخطوطي - ترك جانباً كل الصفحات التي تصف - في رواية بول وفرجي ، وقصتي «شاتوبريان» السالف ذكرهما - علماً غريباً عن القارئ العربي ، وهو المناخ الاستوائي لخزيرة «موريس» ، والطبيعة المعية بالشلالات والعباب والجبال والبحيرات في أمريكا الشمالية ، كما رآها «شاتوبريان» في أسفاره ، ووصفها في رواياته . كذلك أهمل المخطوطي نقل كل ما يخص وصف حياة المرد الحمر في هذه المناطق ، كما ترك وصف تقديده المهاجرين على نحو ما تتعرفها من خلال قصة غرام «بول وفرجي» . فالمخطوطي لم يهتم أساساً إلا بنقل مشاعر الشخصيات ، وسرد الأحداث التي تتلاعب بمصيرها ، ولا تعرف - مثلاً - من حياة «عادة الكامبليا» إلا ما يخص علاقتها «بأرمان دوغال» . وقد ترك المخطوطي كل ما في قصة «دوما» من وصف حياة الغواني في هذا العصر . وقد كان للمخطوطي مبرراته في إقصاء هذه الصفحات من ترجماته . وقد سبق<sup>(١)</sup> أن رأينا لا يهتم إلا بتصوير قصصه كمي تلائم تركيبة واحدة بعينها . وهناك ظاهرة لاهقة - تشد أنظار الدارس في كتابات المخطوطي ، أو ترجماته ، وتتصل بهذا الاهتمام بالمستحيل الذي يقود كل عشاق قصصه إلى موت ، غالباً ما يكون انتحاراً مستتراً . قد تفهم ما أضاعه على النص الأصلي ، ليصل به إلى هذه النتيجة الخنثية البائسة ، تلك التي يحتاج إليها لتكون أحسن في التعبير عن رأيه ومشاعره . ولكن لا يفهم معنى صفحات أخرى جديدة من تأليفه أيضاً ، إذ لا علاقة لهذه الصفحات بهذا الاهتمام «الرومانسي» العاطفي ، المتصل بالحب والعشاق ، ومصيرهم المحتوم .

ومن المهم أن ندرس دلالة هذه الصفحات ، ونقرأها بصفحات أخرى أضاعها المخطوطي إلى النص الأصلي ، وكان فيها مؤلماً ، وليس مترجماً . وقد غير المخطوطي ، وحوّل وبدل ، إلى درجة يصعب معها - على غير المتخصص - يعرف قصة «أنالا» ، خصوصاً بعد أن حوت هذه القصة على قصة «الشهداء» . ويستحيل الربط بين أخرى صراج و «ذكرى» المخطوطي ، من أول وهلة . لولا أن المخطوطي نفسه يعترف بأن كلا من العمليين «مترجم» .

وهذا الاعتراف - أو ، بالأحرى ، الإصرار على ألا تنتمي القصة الجديدة إلى رصيده الشخصي «الموضوع» كما يسمى



قصصه - هو الذي يجعلنا نتوقف لندرس ما يضاف إلى النص لأصل من صفحات يكتبها المملوطي بقلمه ، ومحاو ، في الوقت نفسه ، أن يتبرأ منها فيلصقها باسم غير اسمه . قد تكون دلالة الصفحات الزائدة على الأصل ، أو السطور ، مرتبطة بطبيعة فكر المملوطي . ولعله كان يرفض محتواها أو يشعر بحرج إراءه ، فكان يلصقها بعيره ، وكأنه يكتب تحت اسم مستعار . لكن طبيعة الكتابة نفسها تكشف عن صاحبها ، وتم عما أراد أن يخفيه عما

نلاحظ ، أولاً ، أن هناك ثلاثة أنواع من الإضافة : أولاً إصابات وتغييرات طفيفة في التفاصيل ، لا تعبر في الواقع شيئاً من جوهر القصة ، مثلاً حدث - مثلاً - في ترجمة المملوطي من حياة الكاميبي ، أو سيرانو دي برجراك التي أصبحت الشاهر ، إذ كان عليه أن يشرح بعض مواقف قد لا يفهمها قارئ عرقي الثقافة ، أو يبدو أن المترجم يشعر برح من الحرج ، عندما يواجه تقليد الحياة في باريس القرن السابع عشر ، حيث تدور أحداث رواية الشاهر ، فقرأه يشرح ما يسمح بوجود جمهور على خشبة المسرح أثناء تمثيل رواية مملوطي . هذا لعصر ، فهذا شيء لا يتخيله - طبعاً - من أنباء المسرح في قاهرة القرن العشرين . ولكنه ، في الوقت نفسه ، لم يفهم أحدث لقصة ، إلا إذا عرف كيف يحتفظ الممثل بالمتفرج ، فيتلوع المملوطي المترجم ، ويقدم العذر بأسلوبه الخاص .

والنمط الثاني من الإضافات هو ذلك النوع الذي لا يجد له مبرراً في النص الأصلي ، ولكنه لا يعبر - في الواقع - شيئاً ذا بال في القصة ، كالتغيير الذي طرأ على شخصية القس<sup>(٨)</sup> ، في رواية بول وفرجين من جهة ، وما أضافه من سطور على لسان شيخ هرم في أول قصة «الدكرى» من جهة أخرى . وهناك أيضاً الصفحات التي تتحدث فيها «الأميرة بازيليد» مع الحاسوس التركي في رواية في سبيل التاج . ونلاحظ أن هذه السطور الجديدة لا تصيب ، في الواقع ، بعداً جديداً ، يغير من فلسفة القصة ، أو تأثير شخصياتها على الأحداث ، بقدر ما نرى رؤيتنا بفكر المملوطي ، كظاهرة لمنفى خصره ، في موجهة القصة الوطنية وقتذاك . علينا قراءتها حتى نستشف ما وراءها من معان غريبة على النص الأصلي .

وليداً بالخطبة التي كتبها المملوطي ، والتي نشر فيها «الأميرة بازيليد» ماد نحون ملك روجها<sup>(٩)</sup> ، إنها تعصم - في الوقت نفسه - حقيقة ادعاءات أي غزو عسكري ، وتلقى بكلماتها درساً في التوعية الوطنية ، على قراء قد تكون مبررات المستعمر «المتمددين» قد خدعهم . وهي تورد الحجج بعد الأخرى ، ثم تصدها ، وتكشف للجاسوس الدكي عن حقيقته بوابه ، وحقيقة استعمار جيوش بلاده للدولة المهرومة . ولا يبرر هذا الدرس الذي أضيف إلى النص الأصلي سوى التأريخ الدقيق لترجمة المملوطي لهذه المسرحية بالذات ، وتأليفه هذه

الكلمات العربية على النص الفرنسي ، وعلى اتجاهه الحقيقي . ولقد ترجمت هذه المسرحية سنة ١٩٢٠ ، وأهداها المملوطي «إلى البطل المصري العظيم سعد زعلول» . وتدور أحداثها بين حاسوس تركي مسلم شرير ، في معركة سلطانه مع قوم مسيحيين من أبطال بصال اللقان ضد العرو العثماني في القرن الرابع عشر . ولتذكر - في هذا السياق - ما كان في مصر - في هذا الوقت - من تصارب نفسي ، حول ما سمي «بالشخصية المصرية» ، ودور «سعد زعلول» «الملاح» ، وما للعائلات التركية من وجود في المجتمع المصري ، بعد الدور الذي لعبته في تاريخ مصر ، العثماني أولاً ، والحدوي بعد ذلك . وليس من السهل - بعد تذكر هذا الجانب التاريخي - أن يقوم الدارس بتقييم موضوع هذه المسرحية الفرنسية ، وقد قدمها قلم مثقف مصري في بداية القرن العشرين ، خصوصاً إذا عرفنا كيف ، ولم ، كتبت في لغتها الأصيلة !

لقد كتبت هذه المسرحية في فرنسا ، في إطار الأدب «الرومانسي» ، واهتمامه بكل ما هو «شرقي» وغريب من جهة ، ومن جهة أخرى ، في إطار التعاطف الفرنسي مع حركات التحرر في البلقان ، وما سمي «محرز المسيحيين» ، عندما أثارت السياسة الغربية ما سمي «قضية الشرق» ، بهدف تفتيت الامبراطورية العثمانية ، ومساعدة حركة إحياء القومية اليونانية القديمة<sup>(١٠)</sup> . كتب «فرانسوا كوييه» هذه المسرحية لكي يؤكد ، منذ المشهد الأول ، أن المعركة الدائرة بين الأتراك والبلغاريين ، إنما هي معركة بين «اهلال والصليب»<sup>(١١)</sup> .

وما لا شك فيه أن القضية ، كما يطرحها النص الفرنسي ، قضية وطنية ، ولكن ، بما لا شك فيه أيضاً ، أن الوطن في النص الفرنسي تعبير عن الدين ، والدين يأتي في المقام الأول . أما المملوطي ، فقد أضاف أربع صفحات ، تشرح فيها «بازيليد» للجاسوس التركي ، كيف أن الدين في الواقع خدعة يستعملها العاري المستعمر ، ليستولى على الوطن وحبراته ! ومن حق الدارس أن يشاغلها وراء هذا التناقض في فكر المملوطي ، إذ تقوم الشخصية التي نحون في المسرحية ، أي الشخصية نفسها التي تتج عنها كل المآسي التي تحمل بالأبطال والشهداء - تقوم بإلقاء درس في الوطنية ، فتصيح ما للاستعمار التركي - وأي استعمار عسكري - من حقيقة قاسية ترتبط بالاستغلال ، وتخفي تحت ستار الدين ، لتحقيق أغراض سياسية ! ولا ينبغي أن هذه الأميرة هي ، في الوقت ذاته - زوجة الأب التي تصطهد ابن زوجها ، البطل الشهيد ، ذلك الذي سيبدع حياته وشره ، ثم أطاعها وحب أبيه لها وبراها ، طوال هذه الصفحات الأربع - في صورة مختلفة تماماً عما شهدناها عليه في بقية الرواية ، ولا يسعنا إلا احترامها لما تقوله ... وبصور له النص الفرنسي الشهيد نفسه ، وقد وصلت الأميرة في اختطافها وجنائها إلى الدرجة التي تجعل الحاسوس التركي نفسه يبرأ

ويحتقرها ، يجهلها وطمعها ، وهو المتواطئ\* معها ، المستفيد من حديثها<sup>(١٢)</sup>

شخصية لا وجود لها في النص الفرنسي ، ذلك الذي أسماه مؤلفه آخر بي سراج ، وقدم له المخطوطي «ترجمة» بعنوان «الذكرى» .

نرى في بداية هذه القصة - وهي بداية قريبة جدا من بداية القصة الفرنسية - شيئا هراما من اجترار المترجم ، يلقى على آخر ملوك بني الأحمر ، الراحل عن أسبانيا بعد هزمته ، حصنة طويلة يندد فيها بحكمة الذي جعل المسلمين يتحاربون محسروا الدنيا وما عليها . ولا يجد في كلامه ذكرا لكلمة «وطن» - أو «عرب» - ولكن العبرات تزرف على ما أصبح عليه جان المسلمين . فلا وجود للقصة الوطنية ، بقدر ما يوجد بكاء على الأحماد السابقة للمسلمين

ولا تعبر هذه الإضافة - في الواقع - شيئا في القصة . مثلها في ذلك مثل الإضافتين السابقتين ، وإن كانت قد أضفت بصورة ما من تركيز النص الأصلي على فكرة واحدة ، فكل عصر من عناصر القصة الفرنسية في خدمة جوهر بعينه ، يصبح بعد المثال . ولكن هذه الإضافات لعبت - في الواقع - دورا آخر ، إذ جعلت النص الفرنسي أقرب إلى القارئ العربي ، ليجد فيه من قضايا المعاصرة ، ما لم يكن موجودا في هذه القصص ، فقد كانت هذه الروايات ، في الأصل ، تدور عن فكر غربي مختلف ، غريب عن كل مشاكلنا الشرقية .

\*\*\*

ولكن الموقف يختلف اختلافا كبيرا إذا ما درسنا النمط الثالث من التلميحات التي أجراها المخطوطي على النصوص التي ترجمها ، وهي التلميحات التي لا نجد لها أي مبرر تاريخي أو موضوعي أو فني . ولا نجد لها مبررا في تحليل شخصيات القصة الحديثة وسرد الأحداث ، بعد أن تغيرت لتلائم ، في تركيبة بعينها ، رؤية المخطوطي الخاصة بعالمه .

لقد حكم - مثلا - بالإعدام على بطل قصة «الشهداء» ، الذي يعيش في القصة الأصلية حتى الشيخوخة ، ويقص على الراوي بنفسه مأساة حياته آنالا . وقتل آخر بي سراج ، بطل «شاتوبريان» الثاني ، الذي عاش باثنا بعد الأحداث التي نقلها المخطوطي إلى العربية تحت عنوان «الذكرى» . وكلاهما عاشق وصحبة حب يائس ، لما المغزى من جعلها شخصيتين يحاكمان الدين ورجاله ؟ إن هاتين الشخصيتين ، تحديدا ، هما ما احتار المخطوطي أن يعبر في الأحداث المرتبطة بها ، ويزيد في أقوالهما ، على نحو يلفت نظر أي قارئ للنص الأصلي للقصتين علينا أن نقوم بمقارنة سريعة لكل من الأصل الفرنسي . وترجمته في كتاب العبرات ، لحصر ما يمكن اعتداه عذرة مهمة لحائب من جوانب فكر المخطوطي ، كما يظهر في نقله للقصص الرومانسية الفرنسية

هكذا يهتر كان المسرحية بإضافة المخطوطي هذه ، ويتناقض ، إذ سبقت القصة على أساس وحدة الدين والوطن من جهة . وعلى فكرة الأميرة الخبيثة الضموج ، التي تهدم كل قيم الخير والشرف من جهة أخرى ! ويتساءل الدارس عن سبب اختيار المخطوطي لشخصية الأميرة الشريرة هذه بالذات ، لإلقاء مثل هذا الدرس في الوطنية الناصجة ! وليس في المسرحية - بعد ذلك - شرير سوى الصابط التركي المسلم . ولكن الدين فقد ، في ترجمة المخطوطي ، الدور الرئيسي الذي لعبه في النص الفرنسي . وقد حوّل المخطوطي بعض كلمات أخرى في الحوار الفرنسي ، فكادت القصة الدبية أن تصع تماما من المسرحية ، بينما برزت القصة الوطنية القومية بصورة أوضح كثيرا مما هي عليه في النص الأصلي . ونلاحظ مرة أخرى ، أن القصة لم تعبر في شيء ، مع كل هذا ، على الرغم من إبراز هذا الدور للكفاح الوطني فيها ، على حساب قصة الدين .

وهذا الاتجاه نفسه يبدو جليا لقارئ ترجمة المخطوطي لرواية بول وفرجيي وهي بريئة ، في أصلها ، من أي انحياز وطني أو قومي ، إذ ليست المعركة - في هذه الرواية - بين غاز ومقاوم ، ولكن القصة هي قضية فضيلة الإنسان ، بين طبيعة الحياة البرية ، وفساد المدينة المفسدة في باريس القرن الثامن عشر . لقد انتق ما مخطوطي كلمة الفضيلة عنوانا لترجمته ، كما اعتم بقول عواطف البريبر بول «وه فرجيي» في حنة الصبيحة اساحرة الحرية «موريس» ... وهؤلاء شخصية عربية تظهر لبضعة لحظات ، ولا نراها ثانية ، وهي شخصية النفس التي يقول عنها المخطوطي معلقا بقلمه : «وهو رجل من أولئك الدعاة الدكرين الذين تستعين بهم الحكومات الاستعمارية على عرو القلوب لصبيحة وحبرتها ، بلا سمع دم ، ولا إفاق مال . وسين يكونون دائما في حاشية حكام المستعمرات ليعبئهم على ما هم أحمقون بسيلة من الفتح والعرو»<sup>(١٣)</sup> . والمريب طبعاً أن اسم الفرنسي - المكتوب في نهاية القرن الثامن عشر - لا يفتل إلى مثل هذه الرؤية ، بصورة أو بأخرى ، ولا علاقة له بفكرة ارتباط الدين بالاستعمار ، ناهيك عن أن صورة النفس - في النص - لا علاقة لها بهذه الفكرة العربية عن القصة كتبها<sup>(١٤)</sup>

نلاحظ ، إذن ، أن المخطوطي بصيف فكرة استعمال درس - أي كان - سلاحا للمستعمر في كلتا الروايتين . وهذا الكلام يعتبر تطوراً حديثاً على فكره في كتاباته هذه ، إذ سبق أن قرأنا له في بداية كتاباته وفي العبرات بالذات ، قصة ترجمها عن «شاتوبريان» (وأضاف إليها الكثير - كما سرى - فيما بعد) هي عكس ذلك تماماً ، إذ أضاف في أول سرد لأحداثها

وانقضان من تأليف «شاتوبريان» - الأولى - آتالا -  
 تحكي قصة شاب هندي يتم ، يعيش فترة مع فارس آساي  
 يحاول إقناعه بقبول حياة المدينة العربية ، واعتناق الدين  
 المسيحي . ولكن الشاب يرفض هذه الحياة المنعمة ، على الرغم  
 من حبه واحترامه للسيد «لوير» هنا . ويعصل الشاب  
 «شاكناس» العودة إلى الحياة البرية الوثنية رغم مخاطرها .  
 ويحدث ما كان يتطوره الجميع ، إذ يقع في أسر قبيلة معادية ،  
 أحبرب على كل أفراد عائلته من قبل . ونحكم عليه بالحرق .  
 عن أن ينفذ الحكم بعد فترة من الزمن . وتعرف عليه «آتالا» ،  
 سة رئيس القبيلة ، ويحب كل منها الآخر ، وتهرب معه ليلة  
 تنفيذ الحكم ، لتنفذه من الموت . وهي مسيحية ، في جدها  
 صليب من الذهب . هو أول ما يراه «شاكناس» في أول لقاء  
 بينهما . ويهرب العاشقان . ويحرقان تجارب مريرة ، في وسط  
 الصحاري والقبائل ، والحب يجمع بينهما ، والرغبة تختدم في  
 هذه الخلوة ، وسط الأخطار الرهيبة التي يجتازها الشابان .  
 ولكن نشاء الأقدار ألا يقرب «شاكناس» حبيته ، وكأن سرا  
 يحس عمامها . ويعرف العاشق الهندي ، أثناء هذه الرحلة ، أن  
 أم «آتالا» مسيحية ، وأن أباهما في الحقيقة هو الأساي  
 «لوير» . ويفقدان من الصباح راحب عجز اسمه «الأساي»  
 أوبري» ، الذي يدير شبه مستعمرة للهنود المسيحيين  
 بعجب «شاكناس» أشد الإعجاب بنظام هذه القرية ،  
 وروح الإخاء والمحبة التي تسود حياة هؤلاء المستعمرين  
 المسيحيين ، خاصة إذا قارهم بأقرانهم «الوثنيين» . وعند  
 عودة «شاكناس» إلى «آتالا» ، بعد رحلته هذه إلى مزرعة  
 اليهود ، مع «الأب أوبري» ، يجد حبيته مختصر لقد شربت  
 لسم حتى لا يقع المخطور وتزوجه . لقد وهنت أمها عذريتها ،  
 منذ ميلاده ، للسيدة مريم العذراء . حتى تعيش الطفلة  
 ويصرخ «شاكناس» منها الدين المسيحي بقتل حبيته ، فيكون  
 رد القس عليه شديدا قبل أن يتحول إلى مواساة هادئة ، وشرح  
 مستفيض لحقائق الدين المسيحي ... وذاك في ثمان صفحات ،  
 بحر اهدى الشاب - في هانها - راكمنا مسلما . لقد  
 اعترف - ولا يزال يعترف ، وهو الشيخ الذي يعصى هذه  
 الأيام من شبابه - بقوة هذا الدين الذي حول يأسه إلى أمل ،  
 وبن بقى على دينه الوثني . ويشرح القس للعنة أنها أخطاء هي  
 وأماها ، وأن القس الذي حصر مثل هذا التذركا جاهلا  
 بحقيقة الدين ، الذي يحرم مثل هذه الوعود المتطرفة . ولا تنس  
 أن هذه القصة ، التي كتبها شاتوبريان سنة ١٨٠٦ ، كانت  
 جزءا من مشروعه الكبير ، الذي أسماه عقيدة المسيحية ،  
 والذي تضمن الكثير من القصص والأساطير المسيحية ، التي  
 كان لها أكبر الأثر على الفكر «الرومانسي» الوليد . لقد رفض  
 هذا التيار الناشئ إلهاد آياته ، معكزي وكتاب القرن الثامن  
 عشر ، ممن عرفوا بلف «الفلاسفة» ، أي «فلاسفة النوير» .  
 وكانت المعركة الكبرى للقرن السابق هدفها محطيم مقومات

الدين المسيحي ورجال كيسته بالذات . وكان أشهر هؤلاء  
 المفكرين «فولتير» ، الكاتب الساخر . وجاءت قصة آتالا  
 هذه ، وبجانبها الساحق في عصرها ، لتثبت أن جمهور القراء  
 كان يريد - حينذاك - تمجيذا للدين ، اختفده في كتابات القرن  
 المنصرم .

وبعجب لما فعله المخطوطي بهذه القصة ، التي غير من  
 أحداثها وأسمائها «الشهداء» ، فقد جعل من «شاكناس» ،  
 الهندي الوثني ، هانا فرنسيا يتيم - أي مسيحيا أصلا . ويسافر  
 هذا الشاب إلى الولايات المتحدة ، للبحث عن حالة المهاجر  
 منذ سنوات . وقد ترك أمه ، دون أي سند ، في يده . فيقع  
 أسيرا في «جزر الجنوب» ، لقبيلة هندية تحتفظ به سنة كاملة ،  
 داخل سرداب مظلم تحت الأرض ، يخرج منه لينفذ فيه حكم  
 الإعدام . وإذ بغاتة ، ترتدى صليبا ، تظهر له وتنقذه .  
 تهرب معه ، وقد أحبا وأحبه بسرعة فائقة . ويكتشف - بعد  
 حين - أنها ابنة خاله ، مما يشرح كونها مسيحية ، ولكنها تشتت  
 بعد ذلك مباشرة . ويحصر - في هذه اللحظة - «راهب»  
 يستمع إلى سر انتحار الفتاة ، وثورة الشاب على الدين الذي  
 أمر بهذا الموت ، فتندب الأم هو الذي يحرم الابنة حق الزواج ،  
 بلق بها إلى الموت يأسا من الحياة . ولا يقول الراهب - في  
 نص المخطوطي - كلمة واحدة ، بينا الشاب الفرنسي المسيحي  
 يتفجر في عصف غريب ، منها الدين ورجالها بتر الحياة وتحرم  
 الحب ، وقد خلق الله الدنيا ليحب البشر بعضهم بعضا ،  
 ويعيشوا سعداء ، بينا رجال الدين يحولون جهالها وانطلاقها إلى  
 سجن مثل سجن الدير . ولا يناقش القس ندر الأم بكلمة  
 واحدة . ولا وجود لكلام الشاب العربي في النص الفرنسي ،  
 ولا وجود لما حدث بعد ذلك ، إذ يموت انبطل في الحظيرة  
 ويدفن بجوار حبيته . وستعلق على هذه السطور ، عندما تقارن  
 ما أضافه المخطوطي لقصة أخرى للمؤلف نفسه ، وهي قصة  
 آخر بني سراج

وتحكي قصة «شاتوبريان» هذه كيف جاد آخر بني سراج  
 إلى أرض آياته ، وفي نفسه ما يكتنه ، بحجة زيارة قبور الملوك  
 الغرب ، وكان أجنداه من أخطر هراسهم . ونحى القتي العربي  
 المسلم في زى طيب ، يبحث عن أعشاب طيبة في سبيل ،  
 وتعرف فاتة مسيحية تدله على الطريق الذي يبحث عنه .  
 ويقع كلاهما في غرام الآخر ، ويعترف كلاهما بهذا الحب ،  
 وكل منهما يأمل أن يعبر الآخر دينه . ويعيش «معها» خطوات  
 الصفاء والمرح ، وتعرف مشاهد أسبانيا وأثار العرب الحبيبة .  
 ويسمع منها الأغاني ، وقرأ وصفا لرفصات في قصر «دور»  
 بلبانكا . وتقدم الفتاة «الطبيب» العربي إلى والدها الدوق  
 ويرحب الأب الدوق بصفه وقد أسره بده وحسن مظهره  
 ويعود الشاب مرتين إلى أسبانيا ، وفي كل مرة تتطوره حبيبته .  
 وكل منهما يعيش على أمل أن يعبر الآخر دينه كي يستطيع

الرواح . ويحضر أخو «دونا بلانكا» ، وهو راهب فارس . معه فارس شاب وسمي ، يرجو تزويجه من أخته . ولكنها ترفض . وتعترف بحبها للشاب المسلم . فيثور الأخ ويبارز الشاب العربي . ويكنى الفارس المسلم بكسر عليه ويرفض قتله . يرفض الفارس العرسى مباررة الفارس العربي ، إعجاباً بكرمه وبله . فيعرض الفارس الأسباني الراهب يد أخته على العربي اشهم . إذا قبل اعتناق الدين المسيحي . ويكون الإحراء شديداً ، قويا . ولكن ابن أحمد «يكشف صفة أن حبيته من سلالة عائلة «بهار» التي حصر حصيها من أفريقيا مشكراً لى زى طبيب ، للانتقام منها . وتكتشف «دونا بلانكا» وأخوها حقيقة أمر هذا الطبيب المزيف ، فرفض الحية البيلة أن يعكر الفارس المسلم في ترك ديه وخيانة أهله بالزواج منها وتأميره بالرحيل ، ويغشى عليها . ويعود «ابن أحمد» ، أخربنى سراج . إلى وطنه حديد أفريقيا ، وتعيش «دونا بلانكا» بدون رواح على ذكرها . وتنتهى القصة بوصف المقبرة التي دفن فيها «ابن أحمد» - بعد عمر طويل - وقد رفض ، هو - أيضاً - أن يتزوج بعد أن حرم من حبيبته ، فكان حقا «آخر بى سراج» . والقصة - على هذا النحو - تمجيد لطبايع فرسان القرون الوسطى ، أيا كان دينهم أو هويتهم . وقد رأينا أنه مبراة بين أربعة من الشباب ، رفض كل منهم التنازل عن إيمانه وأسمائه إلى أهله وتقاليده عشيرته . وقد أحب كل منهم في الآخر الصفات نفسها ، فكان وفاء كل منهم على حساب حبايته وسعادته . وقد ترك «ابن أحمد» لحبيته أن تقرر له مصيره . فرفضت أن يكون الفارس الأمير العربي ، سليل آل سراج ، حائلاً لعهده بزواجه منها ، وهي ابنة من قتل جده ، وأن يكون ديه . وهو الذي ترك وطنه أسبانيا مع عائلته للحفاظ على سلامه .

«علاقة هذه القصة بما كتبه المفلوطى بعنوان «الذكرى» ؟ إن الشاب العربي أمير من عائلة بى الأحمر مصها . والقصة تبدأ عند المفلوطى ، كما بدأت عند «شاتوبريان» ، بذكر اللحظات الأخيرة للملك أبى عبد الله آخر ملوك مرناطة ، قبل تركه شاطئ «أسبانيا» . غير أن كلمة أمه له : «أنت مثل النساء ملكاً مصاعاً ، لم تحافظ عليه مثل الرجال» ، أصبحت عند المفلوطى محاصرة طويلة يلقيها شيخ هرم على الملك البائس . وبعد مرور أربعة وعشرين عاماً على هذه الأحداث ، يعود الأمير سعيد الشاب ، آخر من بقى من بى الأحمر ، إلى أرض الأندلس ، ليكنى على قبور أجداده . فتلقى به انصافاً في حب ابنة رئيس جمعية «العصاة المقدسة» ، تلك التي قامت في وجه الحكومة أعواماً طويلاً نطالبها بالحرية الدينية والشخصية لجميع الشعوب المحكومة على اختلاف مدنها وحدها . حتى أعيا رجال الحكومة الأمر . فدمروا إلى رئيسها من قتله غيلة تحت ستار الظلام<sup>(١٢)</sup> . وتعيش لعنة يسمه الأب والأم ، وتمرستان ، قبل أن تقابل الأمير

الشاب . ولكن ابن الحاكم الأسباني ، الذي صدته عند أريد الزواج منها ، يثنى بحبها إلى محاكم التعيش . ويقف الأمير المسلم أمام المحكمة التي تطلب منه أن يبرئ نفسه باعتناق الدين المسيحي ، فيلقى محطلة تنهى بالحكم عليه بالإعدام . ويدفن في قبر على سبق القبر الذي دفن فيه «شاتوبريان» بطل قصته بالخط

ونرجع أهمية قصتي شاتوبريان إلى ما أسهمت به كتابتها في إرساء قواعد المدرسة «الرومانسية» ، في يدته المترو - سبع عشر في فرنسا - وفي توضيح المفاهيم الجديدة - رؤية حيل مدع حكم «نابوليون»<sup>(١٣)</sup> ، فكان تمجيد الدين المسيحي مثلاً في قصة آتالا ، من مظاهر الانحياز الجديد في الفكر المعاصر . المندى الوثني «شاككتاس» يعترف بعظمة هذا الدين حتى آخر الكلمات التي يطقها ، وهو شيخ يرفض علينا مغامرات شبابه لقد عرف عظمة هذا الدين عندما رأى محبوبته المشتجرة تموت ، وهي في حالة من السكينة والرضى . بعد أن أطاح بها البأس والضياع . خصوصاً عندما عرفت أن ندر أمها لم يكن في الحقيقة مانعاً لزواجها من حبيبها . وترى كل أحداث القصة إلى التوصل إلى هذه النتيجة ، وهي القوة «المعجزة» (كما يقول «شاككتاس» الوثني) لهذا الدين الذي رآه يحول مواهبه المتوحشين إلى مراعين «متدبنين» ومتحججين ، في القربة التي يديرها «الأب أوربى» ، حسب قوانين دينه المسموح الرحب . وهي «المعجزة» التي أدبت ثورة «شاككتاس» نفسه عندما رأى «آتالا» تموت من أجل ندر ديبى . واقتناعه بما قدمه له الراهب المعجور ، فقد أنزل السكينة والرضى على نفسه المخطئة ، بعد أن فقد كل شئ بفقد «آتالا» . وينبى المفلوطى «الأب أوربى» هذا كلية ، وهو الذي ينشأ المكانة الأولى في قصة آتالا منذ ظهوره . فلا يكون من نصيب «الراهب» - عند المفلوطى - غير كلمات قليلة بصورة «كاهن شبحاً جليل المظهر» ... لا يكاد ينطق بغير شحنة . ويكنى المفلوطى احتفظ بروحانية القبائل الهندية ، التي صورها في معاملتها للسجين الأوربى البرى من أى ديب . ولم يترجم المفلوطى كذلك ، أو بقل ، مشهداً واحداً للتأثير الإيجابي للدين المسيحي على هؤلاء الوثنيين ، ولم يتعرض لاعتناق بعضهم لهذا الدين . وهجاء يطلقه الصناد الفرنسى المسيحي . المهاجر إلى بلاد الوحشية الدائبة . في هجوم عيب على الكيسه ورجالها ودينها الذي يحرم الحياة على البشر

ويتحول المندى الوثني «شاككتاس» . إلى بحر راكع حشوعاً وإعجاباً لمعجزة الدين المسيحي - كما رآه على مستوى الفردى والمستوى الجماعى - إلى شاب أوربى مسيحي عند المفلوطى ، يتم بقذف الكيسه ورجالها . ولا يرد عليه الراهب بكلمة واحدة يبرئها الدين مما اتهمه به . وتموت اشباب الفرنسى في قصة «الشهداء» ميتة «روميرو» على جثته

مسيحيا وحب نفسه للدفاع عن الصليب ! ويعجب دارس حصاره العرب فحرد تحيل «رابطة مقدسة» قدعو إلى مثل ما يتحله المنطوطي ، في ذلك العصر ، من حرية العقيدة والمساواة في المعاملة ، ولم يظهر هذا المبدأ من أساسه كمفكرة إلا عند مفكرى القرن الثامن عشر (١١).

لقد انتقل المنطوطي بقصة «شاتوبريان» اهدفة ، إلى جو مسرحيات المدرسة الرومانسية التي تضع البلاء الأبرياء تحت رحمة الأشرار الأقوياء ! وقد أحلت هذه التعبيرات ، الفلسف الفكرى للقصة . ولم يستطع المنطوطي أن يربط - في الواقع - بين نظرف المشاعر من جهة ، وما يضيفه الإيمان بالدين السمع الكرم ، من سمو ونبل على هذه المشاعر من جهة أخرى ، مع أن هذا ، بالذات ، هو أساس المطلق الرومانسي .

وهذه الرؤية - نظرة الراهب لدين يراه المنطوطي من خلال رجاله ، باطلشا ، متعطشا للسيطرة ، رافضا لحياة - هي الرؤية نفسها التي تبرز ما صرخ به الصان الفرنسي لراهب في قصة الشهداء ، قائلا : «... تلك جرائكم بأرجال الأديان التي تقترهونها على وجه الأرض (...). أنظرون أيها القوم أننا ما حلقتا في هذه الدنيا إلا لتنتقل فيها من ظلمة الرحم إلى ظلمة الدبر ، ومن ظلمة الدبر إلى ظلمة القبر؟...» (١٢). إنها الاتهامات والخجج التي وجهت إلى «الأديان» من فلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر. وقد كتب الكثير في أمر هذه النظرة الصارمة للحياة كما كانت تقدمها بعض الطوائف الدينية في هذا الوقت (١٣). إنها كلمات يعبرها المنطوطي - مرة أخرى - عن فلسفة لا علاقة لها ، أصلا ، بالقصة التي يترجمها ، بل هي نقبض الفكرة التي بنيت عليها قصة آتالا .

ومكندا ، تحولت القصص «الرومانسية» - بعد تعبير أحداثها وما تعنيه في تسلسلها وإضافة الخطب الحديدية عنها - إلى قصص غرام عنيف وبائس ، وقد سلبت مصورها الفسقى الخاص بها ، وبمصرها .

\*\*\*

ولكن الحق يقال إن المنطوطي وإن جعل شخصيته تنهم رجال الدين المسيحي بالنسبة ، فهو ينهم - كما سبق أن أوردنا - «رجال (كل) الأديان» . وهو لا يرفض الدين نفسه ، ولا يذهب إلى حد الإلحاد ، في نقده لمفكر «فلاسفة التنوير» . كذلك دمع المنطوطي بمفكرة استعمال الدين المسيحي بوصفه مدخلا للمستعمر في جزيرة «موريس» في رواية القضييلة . ولكن بطلية التأثيرين على رجال الدين في كتاب العبرات ، لم يكفرا لحظة واحدة بمفكرة الإيمان نفسها . ومنهم ما يرمى إليه المنطوطي بقراءة هذه الكلمات التي يصورها على لسان عاشق الشهداء صارحا «كتاب الكون يعيب عن كتبكم ،

«جوليت» ، وثيق اتهاماته عاتقة بدمن القارئ ، فلا يشك انقارئ في أن الدين ورجاله يستحقون ما اتهمهم به البطل الشهيد ، وكأنهم يعمون أية سعادة في الحياة ، بل لقد قتلوا - بالفعل - البطل وحييته في هذه القصة ، عندما حرموا عليها الحب والزواج . أي أن المنطوطي جعل من قصة «شاتكاس» ، التي تمجد الدين المسيحي ورجاله ، قصة تحكم على رجال الدين «بمكس ما قاله «شاتوبريان» تماما .

ونقصة «شاتوبريان» الأخرى - كما أشرنا من قبل - مضمون هادف لعرض بعينه . يتعلق بفلسفة الفكر «الرومانسي» أيضا ، في أول مظاهره . ولكن أحداث قصته التي تجمع بين شابين يتحaban بلا أمل ، تتحول مرة أخرى ، بفعل ما يسميه المنطوطي «ترجمة» لها ، إلى قصة لها هدف مختلف ، بل يكاد يكون على نقبض ما أراده لها مؤلفها الأول «شاتوبريان» . لقد أراد هنا المنظر الأول للمدرسة «الرومانسية» تمجيد قيم الشرف والدين والوطن والحب السامي ، بفعل هذه القيم نفسها : ولذلك رأينا «دونا بلانكا» نفسها ترفض أن يكون حبيبها وطه ودينه ، في سبيل سعادتها . ويتحول هذا الجو من المثالية والإيمان المطلق بقيم الشرف والنبل والوفاء ، بلدين والوطن والحيية . إلى خيانة عاشق عيور ، يزعج بعينه المسلم إلى محاكم التفتيش . ولا ذكر لهذه المحاكم في القصة الأصبة . وسمع مراصة مسلم ، يحجر جهرا على تغيير دينه ، ويكون الاتهام واضحا صريحا «... في رأي كتابكم كتبكم ، وفي أي عهد من عهود أنبيائكم ورسلكم ، أن سفك الدم عقاب الذين لا يؤمنون بآلاتكم ، ولا يديبون بديكم؟» . وفي كلمات الأمير المسلم هذه - وما يتبعها من سطور - اتهام صارخ لرجال الدين المسيحي بالنظر والاشتداد ، إلى درجة سفك الدماء . وقد انتهت المفاكمة بأن «أمر أن يساق إلى ساحة الموت التي هلك فيها من قبله عشرة آلاف من المسلمين قتلا أو حرقا» ، فأصبحت هذه القصة كأنها من تأليف أحد «فلاسفة التنوير» في القرن الثامن عشر . أو كأنها مثل من الأمثلة التي أدرجها «فولتير» في تاريخه لحضارة الغرب (١٤) ، وكان سردا لسلسلة المجازر التي أدى إليها التعصب الديني ، وسيطرة رجال الكنيسة ويطشهم . وقد حول ذلك قصة آخر بني سراج لـ «شاتوبريان» إلى تقيضها تماما ، فقد قرأه عنده أن الفارس الراهب المسيحي يمرض أخته زوجا على الأمير العربي إذا قبل اعتناق الدين المسيحي ، وعاشقها الفرنسي المسيحي يرفض الزواج منها حتى لا يجرح مشاعر الفارس المسلم . وقد حل محلها ، في الترجمة العربية ، هذا الشرير العير الحسيس ، الذي يشي بالشباب العربي ، وينهم «بإعراء فتاة مسيحية بترك دينها ، وهي عندهم أقطع الجرائم وأهولها» (١٥) . وقد أضاف المنطوطي إلى شخصية هذه السيلة الأساسية المسيحية بعدا جديدا ، يجعلها أنة مناضل في سبيل حرية العقيدة . وكان أنحوها ، في النص الأصل ، فارسا



لا يجد في تحطها بين القيم الموروثة من الثقافة العربية ، وما يعرض عليها من معائن الحصار العربية ، سوى الاستحار نتيجة لتزقها الوجداني . فإذا بقي لها ولقراء المملوطة ؟ إن المملوطة نفسها يرشدنا إلى الحل .

لقد صحح فكره ، مرة أخرى ، بلبسته هذه ، التي نجده يحق بها أفكاره تحت اسم مؤلف آخر . والفارئ لا يعرف ما للنص الأصلي من نصيب محدود في « الترجمة » المقدمة إليه ، ولا يعرف - مثلاً - أن الشخصية الشريرة الوحيدة ، في كل ما ترجمه المملوطة ، قد تحولت عنده ، وبسبب قسمة هر ، إلى شبه قديسة !

إنها الأميرة « نازليد » الخاتنة الحفيرة في مسرحية « فرانسوا كوبيه » ، في سيل التاج ، تلك التي تحولت - عند المملوطة ، إلى داعية للتحرر القومي . فأصبحت بضعة تصفيع الاستعمار وتنادي بكرامة الإنسان الحر في وطنه المستقل . كل هذا لأنها أكدت أنها لا تحون إلا بلاد زوجها ، أما وصفا الحقيق ، « بيرطلة » ، فلا يمكن أن تتجبل خيائنه يوما . وبو كان حتى عرش أجدادها الأباطرة ثما لحياتها . وكان هذه الجملة التي قالتها زوجة الأمير اللقاني ، قد طهرتها في نظر المملوطة من خطيئتها الشنعاء ، فأصبحت في ترجمته . لا عتازها بوطنها ، شبه قديسة للوطنية الحقة .

ولكن ، ألم تكن هذه القومية المتعصبة لمواطنيها ، من أهم ما أنتجه الفكر الرومانسي في القرن التاسع عشر ؟

على المدارس أن يبحث عن المظهر الأدبي لبزوغ هذه المعركة الجديدة على المجتمع العربي المسلم ، بعد أن وجد نفسه حرا طليقا بانفصاله عن الحاكم العثماني .. المسلم .

وآيات الله تعينا عن آياتكم ، وأنشيد الطبيعة ومعانيها تغنيا عن أنشيدكم ونغماتكم ( .. ) ذلك أمر الله الذي نسمعه ولا نسمع أمراً سواه (٣) . هذا الكلام الذي يضعه المملوطة بدل دفاع « الأب ويرى » عن الدين المسيحي ورجاله في آثالا يذكرونا بما نصته قصة بول وفرجين من نظرة إلى الدين ورجاله .

إن « برناردين دي سان بير » لم يصور لنا من رجال الكنيسة إلا هذا النفس الذي لا يراه إلا ماصحا « فرجين » بالسفر إلى باريس . ولكن القصة كلها ابتال إلى الله ، حائق النعم الطبيعية التي يعم بها كل سكان الحرية النائية . وهذا الإيمان الذي يشله « سان - بير » يمثل التيار الآخر ، الذي صاحب إلحاد « فلاسفة التنوير » في القرن الثامن عشر ، من عقيدة متحررة من قيود الكنيسة ومفوسها ، وهو ماسحى بلدين « جان جاك روسو » . وقد رفضت الكنائس كما رفضت إيمان « فولتير » بدس بلاسوسة (٤) . مماذا ينهي مسلم مثل الشيخ مصطفى لطفى المملوطة إلى هذا الهجوم العنيف على رجال الدين ، ولا كهوت أصلا في دبه ؟

بكعبنا - حانيا - ملاحظة الآتي :

إن كل الأفكار التي نجدتها فيها أضاعه المملوطة إلى النص الفرنسي متأثرة بمشاكل فكر ما قبل ثورة ١٧٨٩ بفرنسا وقد مرح المملوطة هذا الفكر في قصص كتبت معبرة أنماطها عن مشاكل الإنسان الفرنسي بعد حكم « نابليون » ، فكانت في الترجمة العربية خبطا هريدا لفلسفة رفضت المشاعر الرومانسية ، ولكن هرعها في قوالب صنعت لتعجب هذه المشاعر ! وكان المزج بين فكر القرن الثامن عشر ومشاعر القرن التاسع عشر ، مما يبرز ويؤيد من بليلة شخصيات قصص المملوطة وصنعها في الوقت نفسه ، تلك الشخصيات التي

## الهوامش

(١) سنة ١٨٠٢

Chateaubriand, Le Génie du Christianisme 1802

(٢) يلاحظ المدارس أن أكبر وأشهر شعراء القومية « الرومانسية » من البلاد - منهم مثلاً « سانويريال » نفسه . ولقد ذكر « لامارتين » Lamartine و « هوجو » Hugo و « موسيه » Musset و « فيجي » Vigny

(٣) يرجع إلى « مائيس المملوطة في قصصه » في مجلة فصول (الرواية وفن القصص) - العدد الثاني - العدد الثاني - يناير فبراير - مارس ١٩٨٢ ومغزى ، أوروبا في قصص المملوطة . تحت الصغ

(٤) مشرب مع مجموعة قصص لغز في كتاب القنويات ، سنة ١٩١٧

(٥) ثم لاشك فيه ثم مثل هذه المقاربة ، ودراسة تأثيرات التي صارت عن التحصيل - مكتوب أحسن سجل - كما أن يذكر فيه منتف مثل مملوطة في هذا العصر - هذه مظهر معينة من انحصاره العرب - ورشته في قلبه . في وقت يصوره « معربة » لتحويلها إلى مواقف أخرى تقيدها بفتح هذا العصر . ثم بشكل مصوره الحب الأمية للإنسان توجهه الاحياء على أساسه - صدور ذلك في طابع القرب - المشرق في مصر

(٦) يرجع إلى فرنسا الناجية

(٧) إن هذا الشرح يدور على أن مملوطة كان حذرا بتعبيد مسرح العربي في هذا العصر - إذ كان: للسلا مفاعيل على غنة مسرح نفسه - يباعه مملوطة في هذا الموجد - على أن مارس - يمكن به أن كل حاشية - مسرح في هذا الوقت - و - أضاف - و - صبروا في التحصيل - العرب - في حاشية أو مظهر



في قصص القرن الثامن عشر : حيث رآه لاهم سوى يستلوا الدنيا ومصالح  
الاعياء . في آثار صحنه المفكرين

(١٥) قصة «الذكرى» . في كتاب الميراث طبعه دار الثقافة بيروت ص ١٢

(١٦) بعد أن اهتز كيان المجتمع ، بما حدث من عظيم الأمور . لقد أطاح بوره  
١٧٨٩ مكنية كانت تسيطر على البلاد . نظام إقطاعي وسياسي يمتد إلى نهاية  
عشر قرنا . ولتصور ما أصبح هذا الزوال من تحكك في الكيان الاجتماعي  
وحتم للقيم القديمة . فكان البحث عن القيمة الوحيدة التي تربط الناس  
بالمسعى . وكان «الديوب» الذي أطاح بالمفكرين ، كما أطاح المنوره من قبله  
بقيمة البلاد . ولم يبق للجيل جديد . بعد أن أسقطت امره إلى سخرت الذي  
سيطر على كل الفهم وكل المقادير . إلا التعس بالقيمة الوحيدة التي تعوهم . أي  
«عشر ديوب» . وهي القيمة إلى دين الآباء المسيحية

(١٧) قصة «الذكرى» في كتاب الميراث ص ١٩

(١٨) في مؤلفه الشهير

Voltaire: L'Esprit des lois.

(١٩) الميراث . ص ١٨

(٢٠) كان التصيق القامري هذه الفكرة من أهم إنجازات الثورة في نهاية القرن الثامن  
عشر

(٢١) «الشهادة» في كتاب الميراث ص ٣٥

(٢٢) ومن أشهر ما كتب من روايات في هذا الشأن رواية الراهبة «ديبرود»

Siderot, La religieuse.

(٢٣) «الشهادة» في الميراث . ص : ٣٧

(٢٤) وكان هذا الرخص لوجود رجال دين «وه قساوسة» من أنساب إعجاب وفولثير  
بالإسلام

(٨) حوله المترجم إلى أنما للاستثمار ، وكانت الفكرة مسيطرة عليه إلى درجة جعلته  
يضع كلمة «الاستثمار الأوربي» عنواناً لأحد أصول ترجمته ١

(٩) نفس «لأمر» . في رواية في سبيل التاج

(١٠) ولد ذهب الشاعر الإخيري «بارون» Barone ، صحنه هذه الموجه للمطالعة مع  
النفاسين . فقد سافر ليحارب معهم . ولقي حصته هناك

(١١) نرجع إلى المشهد الأول من الفصل الأول من مسرحه

François Coppée, Poète la Couronne, Paris, Alphonse Lemerre.

éditeur s. d

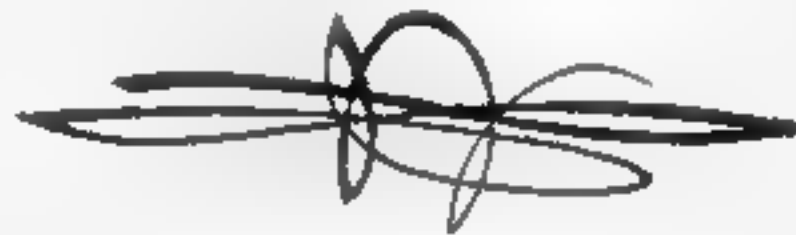
يعول أحد الجند . شارحا الموقف في الصفحة الثانية

Par là C'est le Courant: par où est le Cœur.

(١٢) وتذكر . مرة أخرى . ما كان للتراث من مكانة في مصر . عندما ترجم  
لنصوص هذه المسرحية . ولندكر أن «الأميرة بازيليد» (رواية الأب المسيحية  
التي بيع ومن زوجها إلى الناري التركي المسلم) كما بالفعل ، مكانة الأم بالقصة  
لنجل . الأمير الشاب . الذي يصحى بنهاته وشره من أجل وطنه . والتداعى  
بين الوص والدين والأم والأب ... ورواية الأب . من الأبعاد التي تنكر  
دراسها في هذه المسرحية . وقد راد الأمور تطبيقا . تحول «بريليد» الخاتمة إلى  
بطلة في هذا المشهد بالذات بقم النصوص . ويثير ذلك الكثير من الاسته .  
ويصعب إلى الشخصية . وإلى المسرحية أمنا جديدة . معنى الدارس مايع مع  
الدراسات النفسية للنصوص الأدبية في تناوفا . ولنا بصدد هذه الدراسات في  
هناك . وبكلمتنا الإشارة إلى القضية وإلى ما يمكن أن يكون . لما بعد دراسة في  
إطار دراسة «الشخصية المصرية» سنة ١٩٢٥ من خلال للنصوص .

(١٣) أرجع إلى فصل «الرباع» من رواية الشخصية فو بول ولرجين

(١٤) نفس هذه درناريس دي سان بيير . صورة عادية جدا في هذا رجل الكنية



# الحكاية والواقع

## مقارنته بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية غراء حسين مهنا

الحكاية هي ذاكرة قديمة نحس إلى الواقع - وجل العناصر المكونة لها تعود - بصورة أو بآخر - إلى حداث ما قديم ، وتصلق بالثقافة والدين والعادات .

والحكاية تمثل ذكريات طفولة البشرية - « كان ياما كان » ، يذكربا به « ماضي الطفولة » ، هذا الوقت - المصور خارج الزمن ، الذي يترك لنا انطباعا قديما بالخلود <sup>(١)</sup> .

إن مشكلة العلاقة بين الحكاية والواقع ليست بسيطة - فالحكاية حدثت في حياة الشعوب قبل أن تنتهي إلى التقليد الشعبي .

وكل إنسان ينبغي أن يعيش بفهم مغامرات ، وبواجهه محارب ، وبزور العالم الآخر وهو يستطيع أن يعرف كل هذا عن طريق خياله . عندما يستمع إلى حكاية ما ، فالحكاية تبعث السرور في نفوسنا من خلال الإثارة التي تسببها خيالنا

والانصراف ، ونحطم العدو ، والحب ، ونحقق الرغبة ، كلها تعبر عن أمنيات كل واحد منا . والحكاية تهدف إلى التخلص من كل الضغوط ، دون الاكتفاء باقتراح أساليب لحل المشكلة ، فهي توحى بأن هناك حلا سعيداً « سينحقق » <sup>(٢)</sup> .

إن الحكاية مبنية على أفكار أساسية للإنسان ، فهي تنمى المشاكل الإنسانية في أشكال مضمرة ، وتكشف حقائق عن النزاع البشري والإنسان نفسه ، مثل كراهية زوجة الأب لأبناء زوجها ، وغيرة الأخوة أو الأخوات ، أو الرغبة في إجاب طفل هذه المشاكل التي تنبئها هي مشاكل عادية ، ولكنها تعطينا حلولاً خيالية ، « فالحكاية إذن لا تحاط بسحب من الخيال إلا لتعبر عن حلولها في الواقع » <sup>(٣)</sup> .

نأخذ الحكاية المدراعات الناحية بحدية ، صلا عن الأحرار  
نرى حد أصوات في عرائزنا ، الدائمة الرغبة في أن يكون موضع  
حب ، وحب الحياة ، والخوف من الموت ، والرغبة في المعرفة والكشف

عن المحبوس . وهم أيضاً مشكلة برعية في ندية الحياة عندما نجيم  
« وعاشوا في سعادة دائمة » ، أو « وعاشوا في تائب وبيات » ، وحلمو  
صبيان وبيات »

تسافر وهي طائرة . وهذا تصوير للسمو والحرية . وعند باشلار Bachelard يغدو الخيال الهوائي استجابة إلى الانطلاق ، والارتفاع ، وهو يتجسد في حلم الطيران

إن صورة الطيران والصعود في الفضاء معروفة في كل المستويات الثقافية القديمة . وفي هسنا العالم الخيالي ، يتلاشى الوزن ويصبح الجناح أداة الصعود الأولى : الأمير Courbasset كانت له أجنحة « يصعها على مائدة صغيرة عندما لا يكون متحولاً إلى غراب »<sup>(١)</sup> .

ويتصرف الجسد الإنساني على أنه روح : « وعلفت الشبهة في رجل ، وصعدت على أجنحته ، وطار الاثنان معاً »<sup>(٢)</sup> .

٢ - العالم السفلي : بطلته الحكاية المصرية . « البت التي تزوجت كلباً » تعيش مع زوجها ملك العالم السفلي . ولكي يرورها أهلها عليهم أن يصيروا الأرض بعصا سحرية ، وتشتق فتحة يستخرجون من خلالها

٣ - الخيل : هو نقطة التقاء السماء والأرض . وبطل الحكاية الفرنسية « Norouâs » يتسلق الخيل ليصل إلى مقر الهواء . والخيل عائق لأن صعوده صعب . وهو يصور للسماء ، ويشارك في الرمز المكاني للصعود (السمو - العلو) ، وهو بعيد : « ال Renarde » (زوجة الثعلب) كانت ساحرة تعيش بعيداً ، بعيداً جداً ، في الخراب الآخر من الجبل .

٤ - الشجرة : إن بطل الحكايات يسكن الشجرة (ست الحسن والحمال التي رباهما الصقر والطاووس تعيش فوق لفة شجرة) ، أو يوجد على شجرة (كبطلته حكاية « الليمونات الثلاث »)

وتركز الحكايات أحياناً على شجرة ذات فاكهة ذهبية ؛ « شجرة التفاح » كانت تحمل قديمي نفاحة ذهبية ،<sup>(٣)</sup> أو ذات أوراق عجيبة . وتوجد عندئذ هذه الشجرة في بلد بعيد يحرسها الدئاب والأسود . ولكي نقتطف ثمارها ، يجب أن نوجه هذه الحيوانات المتوحشة ، حراس الشجرة ، ونقتلهم (شجرة الليمونات الثلاث)

والشجرة يمكن أن تكون أيضاً رمزاً للتجديد الدوري . بدلاً من فناء الليمونات الثلاث الخفيفة (الرياح) ، التي تنتظر عودة الأمير إلى الشجرة ، جلست عموز قبحة (الحريف) تقول الفتاة في الحكاية الفرنسية : « يا الشمس ، والهواء ، والمطر ، والسم ، هي التي غيرت من شكل »<sup>(٤)</sup> .

وأحياناً تكون الشجرة رمزاً للحلوة ، في المكان الذي دفن فيه خروف Anneite الصخر الأسود الذي قتله روح لأب . تحت شجرة عالية جداً لا يمكن الوصول إلى أعصها حتى بأطوال سلم ، وملساء جداً لدرجة أن أحداً لا يستطيع تسلقها ، والوصول إلى نصف جذعها<sup>(٥)</sup> . وفي الحكاية المصرية أيضاً نجد أن بقرة « سلسلة » وأحبها المدفونة تحت الشجرة كانت تقدم لها صينية مليئة بالطعام . وفي المنكور نجد

وبخوض البطل معامرات عربية ، وتطل السعادة في تناول يده ، بشرط أن يواصل ولا يهرب من المخاطر ، التي يلدوها ، لن يستطيع أن يجد أبداً حقيقة ذاته .

والحكاية حقيفة على الرغم من كونها غير واقعية ، فحدثاتها لا توجد في حقيقة ، ولكنها ماثلة كجارب داخلية . وملاحظ في حكاية انجابهين إسائين أحدهم يهدف إلى الصدق والحقيقة والواقعية ، والآخر يهدف إلى العربة والحيا

وبدا انكساراً بشاؤها ببساطة ، فالحكاية تمتلك القليل . الذي يمكن أن يحزن به من ظروف معيشة مجتمع ما ومن ثم يجب إجراء تحليل يتعمق في أعماق الحكاية نفسها . دراسة الإطار الزماني والمكاني . وعلاقتها بالمتنوع والأخلاق والدين والحيا

في الرعية في حياة سعيدة ، تسودها العدالة والحب ، تدفع الناس إلى خلق الحكايات ، لكي يهربوا من الواقع ، ويرسموا العالم كما يجب أن يكون خارج الزمان والمكان

## ١ - الإطار الزماني والمكاني

إن الحكاية تؤكد أن الأحداث التي حدثت « قديماً » على رأس بعيدة . ليس لها علاقة بالعالم الواقعي الذي يحيط بنا . فالحكاية تحدث « ذات مرة » ليس في مكان ما ، وفي مكان ما ، بل في زمان ، دون الاهتمام بإعطاء شخصياتها إطاراً أكثر تحديداً

(١) المكان : هنا وهناك

هنا : المكان الذي تبدأ فيه الحكاية حيث توجد عائلة البطل ، وحيث يكون المجتمع إطاراً قريباً ، معروفًا ، مألوفاً ، معثراً لنا ، كأن يكون مملكة ، أو مدينة ، أو مهتمًا ما . ولا يوجد شيء أساسي يحدث في هذا المكان .

يضاف إلى « هنا » الاجتماعي « هناك » الخيالي ، الغريب ، غارق للطبيعة ، المجهول .

هناك . هو المكان الذي يحقق فيه البطل المهات الصعبة التي فرصت عليه ، حيث تدور معامراته وصراعاته مع العدو .

إن رحيل البطل الباحث ، يدخله في عالم يختلف عن العالم الذي تركه لثوره ، هذا المكان ، مكان الحركة ، يخصص بطابع غارق للطبيعة ، فهو يرسل البطل بعيداً ليحجز أعماه « سار في بادىء الأمر يوماً بأكمله » و« سار أيضاً يوماً آخر »<sup>(١)</sup> أو « الرجال الثلاثة ساروا شهوراً وأعواماً » ، وأيضاً « سار شهوراً وعمر غماراً »<sup>(٢)</sup> .

يرك البطل منزله ويبدأ بحثه ، فيركب الهواء ، ويعبر البحار والحدل ، ويطير تحت الأرض . إن الحدود التي تفصل بين هذين العالمين حددتها أنواع مكانية ، كما أن رحلة البطل قد تكون أحياناً هوائية ، أو تحت الأرض ، أو مائية .

١ - السماء : في هذا العالم الخيالي يستطيع البطل الطيران سحوله إلى طائر (أو حمامة) ؛ كبطلته الحكاية (محدث رقم ٢١)

الجمع بين شجرة الحياة وشجرة الموت ، وعند Bachelard نجد الشجرة حائلة ، أقوى من الزمن

يد ، الشجرة لمواسية ، مصدر الحياة والشباب ، هي أيضا ملجأ الطفل ، عند دخول الليل ، توقف عند حافة شجرة تين كئي ينام . ولقد حمت شجرة التين تماما من البرد<sup>(١٦)</sup> . الشجرة إذن حامية . « ومرجان ، العبد ، شعر بالتعب واستراح ، تحت شجرة ونام ، بعد أن ربط حصانه في جذعها » . الحفر بالسبة إلى باشلار هو « سند » الشجرة ، وهو في الوقت نفسه قوة حفظ وقوة نافذة<sup>(١٧)</sup> .

والملكوت لا يذكر التفاصيل كثيرا ، وقد يذكرها نادرا ولكن أحيانا تذكر أنواع الشجر ، فجد شجرة التماح والتين والهيل والعنب أو شجرة الورد . ويمكن أن تكون الشجرة أيضا مائة للجمال ، كالشجر الذي قابله ست الحسن في طريقها ، روته ، فأعطتها كل شجرة شيئا .

- قالت شجرة العنق : « يجعل يافى في وشك » .

- وقالت شجرة الورد : « يجعل حماري في حدك » .

- وقالت شجرة الزيتون : « يجعل سوادي في عيبك » .

- وقالت النحلة : « يجعل طولي في شعرك »<sup>(١٨)</sup> .

وي لتصوير المصري القديم نجد صورة « شجرة الحياة » التي تخرج منها الأذرع الإلهية محملة بالهبوات تصب في أناء ماء حية<sup>(١٩)</sup> .

وي الحكايات ، توجد الشجرة غالبا إلى جوار بئير أو عين ماء . وهذا هو مكان اللقاء الحميلة وأبيها . وي فرنسا ، في الماضي ، كان القبة والعنيت الذين يرحبون في لروح خلال العام ، يمتكون بشجرة سديان ، أو بقومون بالدوران ثلاث مرات ، ذون صحك أو كلام ، حول أشواك Breil في Manioc- Sous- Bécherel . وبصيف Sébailot في Sainte- Savine ، بالقرب من Troyes ، كانت الفتيات الثلاث يرقصن في الزواح خلال العام ، يرمين دبوسا على ربوة ، تستخدم قاعدة للصليب ، أو بصرى قرايا على أحد دراعيه<sup>(٢٠)</sup> .

هذا الجمع بين الماء والشجر مجده في مثال آخر :

في منطقة Oise ، بيل في مياه عين Saint Servien عبيد أحمر ، يعتق في شجرة ، للشفاء من الحمى<sup>(٢١)</sup> .

ولكني تختبر القناعة إحلاص خطيها تطلب منه أن يحملها على ظهره حتى الربوة ، حيث توجد شجرة السنديان<sup>(٢٢)</sup> .

وأحيانا يجمع بين عبادة الأشجار والعيون . في Picardie ، لا يكون الحجج إلى العين مكتملا إلا إذا « أوثق كل من القدر والسحر والسحر بوثاق من الخشب ، مصنوع من الخيزران أو الخشائش »<sup>(٢٣)</sup> .

وفي مصر ، يكون لقاء الأجداد غالبا تحت شجرة كما تستلهم بعض الأوراق في شفاء الأمراض : كأوراق الخواقة للسعال ، والتجاع للصداع

٥- الغابة : يمر الطفل في كل مكان تقريبا ، وسعفه أكثر الأسعار طولا وأبعدها مسافة ، فهو يعبر الغابة ، مكان التين والشجرة . وتكون غالبا مظلمة مليئة بالخيوافات المغمضة . « في أثناء سيره في الغابة ، رأى أسدا قادمًا من بعيد »<sup>(٢٤)</sup> .

وتوجد الغابة على مسافة عبر محددة ، بعيدة جدا جدا وهكذا فإن ماريانته Mariannette التي تركتها روح أبيها في الغابة ، تحملت آلاما كثيرة . ولم تستطع التخلص منها ، فالغابة إذن هي المكان الذي يواجه فيه الطفل الأخطار ويتغلب على الصعاب

ومنذ قديم الزمان والغابة صعبة الاختراق ، حيث يصل المرء الطريق . وهي ترمز إلى العالم الخفي العظيم للاشعور وهي المكان الذي يواجه فيه الظلام الداخلي وتغلب عليه ، وحيث تكف عن الشك في حقيقة أمره ، وحيث يبدأ في فهم ما يريد أن تكون<sup>(٢٥)</sup> .

٦- الصحراء : توجد فقط في الحكايات المصرية

٧- العالم المائي : في الحكاية المصرية « لغة الخيوان » هاش البطل بضعة أيام في علكة في أعماق البحر .

وفي الحكايات عموما يكون الماء بيا أو عينا ، ونادرا ما يكون بحرا أو نهرا . فبطل « الثلاث يرتقالات » قرر ألا يفتح البرتقالة الثالثة إلا إذا كان بالقرب من حافة عين . وفي الحكاية المصرية قرر الشاب ألا يفتح اللبونة الثالثة قبل أن يصل إلى نبع .

إن ماء البع أو العين صاف . يعكس الصورة كمرآة وفي الحكاية نفسها

« نظرت العجوز في ماء النبع ، ورأت صورة مجسمة تنعكس على صفحته » .

وترتبط صورة المياه الصافية ، عند باشلار ، أو المرأة ، بعقدة الرجسية . أما مياه الأنهار فلا حياة فيها عند إدجار بو Edgar Poe ، وهي جوهر رمزي للموت (النهر - في الحكاية - « لا توجد به أسماك ») . والمياه تصبح هي نفسها دعوة إلى الموت : « أراد جوريف أن يعبر النهر ، ولكن الماء اتسع فجأة وابتلع جوريف المستكين . ومنذ ذلك اليوم ، والنهر على «الأسماك» .

أما عن مياه الأنهار فهي مياه سحرية ، فقد أثرت «عولة ست الحسن والجمال في البشر ، وقال

« ياير ياير املاها

ذهب وحرير كثير »



دواء غريب) أول الحج (في ملاد الحجار) وأحيانا يسافر لمحرب

٢- الزمن الخيالي : وبالرغم من أن الـ «هناك» يقع بعيدا جدا من المسافة يمكن احتصارها بتقصير جبال للمدة ، تخممه سرعة عريية للأدوات الدقة (الحصان أو الخاتم أو الشعرة السحرية) . وهكذا يتجزأ البطل رحلته التي تستغرق عادة عدة شهور ، في ثابة واحدة .

٣- الزمن المرن : لا يعر شئ . فالألم تمر . والسنوات تتعصب ، ومع ذلك يعتمد لأشخاص شاسهم وجانهم . ولا يشبهون أبدا : عاشت الأميرة مائة عام دون أن تشيخ . واستغرقت رحلة البطل سواب . كل شيء يتي كما هو

٤- الحكايات الشعبية غير تاريخية : لأن الذاكرة الشعبية لا تستطيع الاحتفاظ بشيء غير الشخصيات النمطية (Archetypes) :

«إن ذكرى حدث تاريخي أو شخصية حقيقية لا تعيش أكثر من قرين أو ثلاثة في ذاكرة الشعب . وهذا يرجع إلى أن الذاكرة الشعبية بصعب عليها الاحتفاظ بالأحداث الشخصية ، والوجوه ، الحقيقة ، فهي تعمل وفقا لـ «كل مختلفة» وأنواع بدلا من أحداث ، وشخصيات عظيمة بدلا من الشخصيات التاريخية» (٢٨)

## ٢- الحكاية والمجتمع

الحكاية الشعبية تحمل علامة المجتمع الذي تنشأ فيه . وتتعلق بعناصر مكونة من الثقافة والعادات وهي تحمل معنى للمجتمع الذي يعبر عنها وتعبير عنه .

وفي كل البلاد تعكس الحكاية الشعبية النظام بدرجة وطبقاته ، وتكشف بوصوح عن تصرفات الرؤساء ومشاعرهم هذه مرؤوسهم . وفي الحكاية الفرنسية «في زوجة الخطاط ودرهم الشيطان الثلاثة» ، عندما علم الملك بأن الساحرة وعدت ابن الخطاط بأنه سيتزوج ابنته ، خطف الطفل وتركه في النهر . وفي الحكاية المصرية ، تخلص الملك من مرجان العبد بسبب نفسه . وفي حكاية «الشاطر حسي» غصب الملك من ابنته الصغيرة لأنها تريد الزواج من البستاني ، وهو لا يوافق على «مثل هذا السب» .

وتحدث الحكايات عن الثورة ، وليس الخسوع . وغالب ما يكون البطل من صفة بسيطة ، يرفض قدره ، ويرتفع إلى أعلى درجة في المجتمع ، فرجان العبد وابن الخطاط يتسكن كل واحد منهما من الزواج من ابنة الملك

وتقدم الحكايات الشعبية مفيد قدمة حفظها الشعب وهناك عدد كبير من الدلائل على وجود علاقه قوية بطروف معينة في كل مجتمع

١- عادات الصياغة : في الحكاية المصرية «الأمير المسحور» ، ترفض البطة أن تأكل أو تشرب عند الدس الدين قصت الليلة بمنزله ، لأن المشاركة في تناول الطعام عند العرب تشكل ارتباطا .

«من يشترك مع بلوى في أقل قدر من الطعام ، أو يشرب رشفة من لبنه ، لا يجثى عدوانه ، ويستطيع دائما التأكيد من مساعدته وحبايته له» (٢٩)

والمصريون ، بصفة عامة ، حسون استصواب بصيف . ولا يرفضون أبدا تقديم يد العون لمن يطمسها . فصاع وبائع الأمتعة وحتى الأمير وافقوا على إيواء كشكول ذهب .

٢- العمل اليومي : في الحكايات المصرية التي تناوها البحث ، يجد البائع والطهعان والحياض والخطاط والبستاني والفلاح . في حين لا توجد مثل هذه الدقة في الحكايات الفرنسية ، إذ هناك «رجل» أو «أب» . وأحيانا رعى عم أو حارس في غابة أو مزارع .

٣- أهمية النجاة . في الحكاية المصرية تقول الغولة للشاطر حسن : «لولا سلامك سبق كلامك لكنت كمت لمحك قبل عظامك» . هذه الصيغة توجد كثيرا في الحكايات المصرية وهذه العبارة التقليدية تركز على أهمية إلقاء النجاة وفقا لتعاليم الإسلام ، في الريف ، من يلقى السلام على محرم لا يجثى (وبخاصة إذا رد هذا الأخير السلام)

٤- فضول المرأة : تبدو المرأة في الحكايات كثيرة الكلام ، لا تكتم الأسرار ، في حكاية «البحث عن الروح الضال» . تعصى المرأة بسر زوجها ، وترتكب المحظور فعنها هذا . وفي حكاية «لعة الحيوان والمرأة العسولية» ، يرفض الزوج أن يطمع روحته على سره . وهذا هو تركه وتذهب إلى أمها (الحكاية المصرية) أو يرفض عليها سلطته ، تلتزم الصمت (الحكاية الفرنسية) «وبعدا لم تعد ترغب أبدا في حبه على الكلام» .

٥- الزواج بشي وبواسي وعمل المرء سعيدا ، فقد نصح رجل حكيم السلطان أن يزوج ابنه بمرور لكي يتمكن من الكلام . وفي الحكاية الفرنسية ، قال العراب للفتاة : «ببأسني الحيلة» إذا أردت أن يعود النظر إلى والدك فبعب أن تتزوجي» .

وفي الحكايات ، نرعب في إدارة الحواجز الاجتماعية ، فالنطل يريد الوصول إلى ابنة الملك ويحب على الرجل أن يجس امرأة . وأن يرهض على قوته لديه . أو مهارته . أو ثرائه .

وأحيانا يكون هناك مهم غير كامل لشاعر امرأة . فيمكن أن يختار الرجل أو يبدى درجة كامييه من الحب كي يوافق المرأة على الزواج منه . ونوع الحب الوحيد المعروف هو «الحب الفحاشي» . وهو لا يتج أبدا عن معاشرة طويلة عميقة ، ولكن



يصرح به بمجرد معرفة المزايا التي يتصف بها الطرف الآخر .  
والرجال والنساء يحبون من النظرة الأولى .

وتستخدم المرأة الحيلة للزواج من الرجل الذي يحبه . هي  
حكاية « الأمير المسحور » المصرية . تصطبغ المرأة هذه القدرة  
على الكلام لكي ترفص من يتقدم ليخطب بها .

٦- إن مطرة المرأة تصور على أنها ضارة . فتشتمل  
الحكاية على سحرية من امرأة التي تمتلك سبعة تماثيل مصنوعة  
من رجل . فليس عيباً أن تتأصل منه التقاليد المعرجة  
لمجتمع من الحكاية المصرية « الأخوان » . ليس الملك إلا  
امرأة متخفية . وعندما يعلم الرعية بالخدعة . يرفضونها بالرغم  
من العهد الذي تبدل لإرضائهم .

٧- كانت الحكامات الشعبية كثيرة في مصر . لذا نجد مطلة  
حكاية « الأمير المسحور » تدخل حكاماً شعبياً لتستعجم . وما زال  
هناك بعض الحكامات الشعبية إلى اليوم .

٨- الأعياد في الحكاية المصرية « الحام » قالت أم  
جيوفاي له : « اليوم عيد . هيا بنا لبيع دجاجتنا ونعمل على  
نقود » . وفي الحكاية المصرية « الفتاة التي تزوجت كلباً » طلت  
الزوجة من زوجها أن يذهب ليكسب نقوداً أكثر يشتري بها  
لأبنته ثوب العيد . فالزوجة من الفقير . يصرح الناس بأحد .  
ويرتدون ملابس جديدة . ويأكلون طعاماً جيداً .  
أوبكسبون نقوداً أكثر . ويصنعون الحلوى كذلك . ذهب  
بأنيسة ليلة العيد إلى أخيه وقال له : « غداً عيد . هل يمكنك  
أن تعبرني نقوداً » لأصنع حلوى لأطفال ليحفظوا ولو مرة  
واحدة » (٣١) .

وتصور الحكايات الشعبية تقاليد قديمة احتفظ بها  
الشعب . تعبر عن أفكار . كما تعب دوراً اجتماعياً مهماً . فهي  
مرتبطة ببعض الحامى . وتتلأ أوقات فراغ الحكامات  
والحكاية - أولاً - هي تفكير المجتمع الذي يعكس على نفسه .

٩- أكل لحوم البشر . ينزك عصر ما قبل التاريخ بصفاته  
عن الحكايات . فبعد آثار العصر الطوسي والحرملة  
النفوسية وفي الحكايتين . المصرية والمصرية . (تمودح  
الحكاية رقم ١٤) « أمي قتلتني » « وأبي أكلني » . تذكر الأم  
لشريرة (أو زوجة الأب) أحد أطفالها ، فتقتله . وتضع جثته  
لتصبح على النار . ثم تقدمه إلى الأب في العشاء .

٣- الحكاية والأخلاق : إن الحكاية الشعبية « درس في  
الأخلاق » ، كما أنها تعبر عن « الفكر الساذج » ، فهي ليست  
بمجرد تسلية ، إذ تشتمل على حكمة تدعونا إلى فعل الخير  
وتجنب الشر . وهي لتكررها عبر القرون . صارت محفلة معان  
صاهرة وغير ظاهرة . فهي تتوجه إلى كل مستويات الشخصيات  
الإنسانية . فافهم رسالتها بطريقة تؤثر على عمل الطفل والرجل معا .  
والحكاية نوع من التفكير الجماعي . يمثل الصراع بين الخير  
وشر . ويشمل على دوافع هونكلوريه عن الفتاة المصطعدة .

والحب المنفذ ، أو الحامي المجهول ، ومحمد الخير والشر في  
شكل أشخاص وفي أعمالهم . وهذا « الصراع بين الخير والشر » هو  
الذي يصح المشكلة الأخلاقية التي يجب على الإنسان أن  
يناهل من أجل حلها » (٣٢) .

وتنتشر الرذيلة في الحكايات نشر تصفيه . وتصور في  
كل أشكالها . ويرمز إليها بقوة سحرية . أو بقسوة روحية  
الأب . أو بوحشية الدث . وأحياناً تنتصر الرذيلة ولكن بحيرة  
وحيرة . هي حكايات كثيرة يحجج الشرير عدة من بر من في  
شغل مكان الطفل . الأميرة لشريرة تسير فرصة عذاب الأمير  
وتزعم أنها قتلت ثلاث برتولات . ولكنها عبر شكها فتصبح  
قيحة وهي تنتظر عودته . فـ « روحه » وندست خسر والخر  
فقد أحدث مكانها بزوجها من أبي نفسه .

والحكاية مدلول أخلاقي ، لأن الشرير يعاقب في النهاية  
ويقتنع بأن الجرعة لا تميد فاعلها . ولذلك فإن الشرير . في  
الحكايات ، يحسرون دائماً » (٣٣) .

ومن الخصائص الرئيسية للحكاية أنها رد فعل للعالم الواقع  
على المصطهدين . إنها بيئة يسيطر فيها السادة وتحققون  
رغباتهم . ويوجد دائماً من يساعد الطفل في هجومه أو دفاعه  
وهذه المساعدة هي المصيلة الرئيسية التي تنوق كل التزعات  
الأخرى . فالقوى الخارقة للطبيعة تساعد الضعيف ولعنبر  
والفضل .

وتدين الحكاية الفرور والحسد والتكبر . وتعتمد المشاعر  
لتشمل كل الكائنات خصوصاً الضعفاء والمستعدين . وتصل  
أيضاً إلى الحيوان والنبات .

والأمير الشاب في الحكايات ، لا يأخذ ملك والده « بقوة » .  
ولكن عليه أن يفرص تجربة . فإذا نجح فيها أصبح كل شيء  
ملكاً له . فيكسب الزوجة والعرش .

« عندما يبلغ الطفل السن المناسبة أو عهد البلوغ .  
يرغب الأب في أن يشت ابنه رجولته وعنده  
يراه جديراً بأن يحمله » (٣٤) .

واعتلاء العرش ، وزواج الحب من الأميرة المحببة . هما رمز  
« الوصول إلى الاستقلال الحقيقي » . وتحقيق الذات الكامل » (٣٥) .

أما الحكايات « غير المنطقية » . حيث لا توجد موازنة بين  
الطيب والشرير (البحث عن الزوج الصال . شعرات العفريت  
الثلاثة ..) ، فهي لا تقترح اختياراً بين خير وشر . ولكنها  
تجعلنا نعتقد أن الضعيف يمكنه أن ينجح في الحياة .

وثمة حكايات مصرية أخرى تكون تدمة مثال . كـ  
« يعمل الخير وأرميه في البحر أو « اللي في علمه يتم » .  
أو « الفرح عرج أبونا والعرب بطردونا » .

إن شخصيات الحكايات وأحداثها تجسد انصرافات  
الداخلية وتصورها . ولكنها توحي إلينا في الوقت نفسه بكيفية

ويحتاج الطفل إلى التشجيع ، وإلى أن يتصور أن في إمكانه أنه يحجج يوما ، وأنه عندما يكبر ويعمل سيتنصر ، وأن لآلامه مكافأة مما بعد ، وأن دموعه ستجف .

إن الحكاية تطمئن ، وتواسي ، وتجعلنا أكثر تدؤلا . فهي تعلم الطفل الكفاح ليعطي معنى للحياة ، وتصلب منه ألا يحس الوحدة . فالطفل الذي لا يكبر في كنف أسرته ، وفي قلب مربيه بين أهله ، يتعلم أن يعامر وحيدا . إنه يعرف الاستقلال ، ويعقد الحرف من العراق .

وليس الانتصار النهائي للعصبة هو الذي يصنع أخلاقية الحكاية ، ولكن تفحص الطفل للبطل في تجاربه ومشاركته لآلامه وانتصارهما معا على الشر .

وتشفي الحكاية من بأس عميق ، ونحمنها من خطر داهم ، وتزوي تجارب الطفل :

« إن سرد حكاية ، والتعبير عن كل الصور التي تشملها ، هو زرع حبات ، ستثمر بعضها في عقل الطفل ، بعضها يبدأ عمله فوراً في شعور الطفل ، وينمو بعضها الآخر في اللا شعور . وتثبت حبات أخرى طويلا إلى أن يصل عقل الطفل إلى درجة ملائمة لها ، ولن يكون لحكايات أخرى أية جذور . ولكن الحبوب التي وقعت على الأرض المناسبة تنتج ورودا جميلة وأشجارا صلبة ، أي أنها تستطع القوة لمشاعر مهمة ، وتستطع محالات جديدة ، وتستغذي الآمال ، وتستلخص من الأحران ، مما يرى الطفل الآن ودائما » (٣٧) .

والحكاية الشعبية ليست مصدر تعلم الأخلاق فحسب ، ولكنها أيضا تشعل الخيال ، وتوفظ الأحاسيس .

وكلمة « morale » لها معنى مزدوج ، فالحكاية درس في الأخلاق ، وتعبير عن الفكر الساذج :

« نستطيع القول إن عقلية الحكاية تمارس نشاطها في اتجاهين : فهي تفهم الكون وتعامل معه على أنه واقع ترفضه لا يتفق مع نظرتها الأخلاقية للأحداث من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقترح عالما آخر تختاره ، عالما يرضى كل مطالب الفكر الساذج » (٣٨) .

والحكاية عالمة للعقل ، وعالمها بعيد عن المطلق ، وسلوك شخصياتها عبر معقول ، وهي عالم خيالي يستطيع أن يتفرق دون عفات وسمى أي قانون

والحكاية الشعبية رد فعل للحياة العادية ، فحين نحب أن نصور المفارقات البينة للأشخاص الذين بكرهم أو محشاهم : عقاب الأقوى أو الأعمى أو الحيوانات المفترسة

والحكايات تسخر من الغزاة دائما ، فالشاطر محمد ينتصر

حين هذه الصراعات : ولأنها تقدم إلينا في صورة بسيطة ، مألوفة . فالحكاية : « تطمئن وتعطي الأمل في المستقبل وتعد نهاية سعيدة » (٣٩)

وعلى العكس من العاويلا تترك لنا الحكاية اتخاذ القرار دون أن يعرضه علينا ، ورسالتها يمكن أن تحقق في طياتها حلولا ، ولكنها لا تعبر عنها صراحة بل تترك للخيال اتخاذ القرار

أما حكايات « المواعظ » فهي موجهة للأطفال والكبار على حد سواء . ولكي تلفت الحكاية انتباه الطفل يجب أن تثير حبه وتساعد على تنمية ذكائه ، وأن تتماشى مع اهتماماته وتطلعاته . يجب عليها أن تعطي الثقة بالنفس وبالمستقبل

ويحتاج الطفل إلى تربية تظهر له مزايا السلوك الأخلاقي « ولا يكون ذلك عن طريق القواعد الأخلاقية المجردة ، ولكن تصويروا أشكالا مدموسة لتجرب والشر ، نكسب بالنسبة إليه معها لكمال » (٤٠) والحكاية تزوده بهذا المعنى

وتعرض الحكاية لمشاكل وجودية في عبارات موجزة دقيقة ، فهي تبسط الأمور ، وترسم نماذج الشخصيات . وهي تقدم للطفل ، بشكلا وهيكلها ، صوراً يستطيع أن يدعها في آلامه

والحكاية تمنح محلات جديدة لخياله ، وتخلصه عن مشكلاته النسبة الخاصة (التنافس بين الأخوة ، التفرقة لدرجته ، رفض الارتباط الطفولي وتأكيد الذات) يستطيع الطفل أن يفهم أكثر ما يدور في لا شعوره . وهكذا تسهم الحكاية في تعليم الطفل في إطار ترفيهي ، وتوضح له المعلومات عن نفسه . ويحدد الطفل في الحكاية خيالا يتفق مع ما يدور داخله . ونصحه الحكاية أمام جميع الصعاب الرئيسية التي يمكن أن يقابلها في الحياة . فهي تبدأ أحيانا بموت الأم ، أو تصور البطل يعيش في ظروف صعبة . وكما يجد الطفل نفسه مبرقا ، فإن البطل يستكمل طريقه وحيدا (كشكول ذهب ومارييت) .

وهذه الحكاية سعيدة دائما ، مما يعطي الطفل الأمل في خد مشرق يكون المثلث فيه له . وهي تعدد بالصبر ، وتقول له إن هناك قوى سحرية ستساعده . ولكن على الطفل أن يحافظ ويصبر . ويحوص تجارب لتحقيق تطلعاته ، وهو لا يستطيع الوصول وحده . بل يحتاج إلى أدوات مساعدة ، وإلى عون الآخرين . الأكثر قوة وثراء ، أو الأكبر سنا ، ويكون عليه أن يصح لمطايهم ، فيصل الحكاية تساعده شجرة أو حيوان ما ، وكلها أشياء يشعر الطفل بقربها منه أكثر من البالغين .

ويرى فرويد أن الإنسان لا يستطيع أن يعطي معنى لوجوده . لا إذا وصل في شجاعة ما يعتقد أنه « ظلم ساحق » . وهذه هي الرسالة التي تحاول الحكاية أن توصلها إلى الطفل بطرق عدة .

إخضاع الظواهر الطبيعية لإرادة الإنسان .  
وحماية الفرد من الأعداء والمخاطر ، وإعطاؤه  
القدرة على الإضرار بأعدائه<sup>(٣٩)</sup>

إن السحر والعلم نوعان عبر متكافئين من المعرفة ، ومختلفان  
من نوع العمليات العقلية التي يقرصنها . « فاسحر شكل  
تخجل وتعلم العلم »<sup>(٤٠)</sup>

ويلعب السحر دورا كبيرا في الحكاية . والطفل لا يبحث  
ما هو خارق للطبيعة أو الكائنات العليا . إن عالم الحكايات  
تسوده الأسباب السحرية دون حدود ، فهو مليء بالسحرات  
والسحرة والعالمات والحيوانات التي تتكلم وتعمل . وتتحرك  
الأشياء وحدها ؛ فلكي تمنع الأمير من الحرب بالثلاث  
برتقالات ، صاحبت العجوز « يا باب ، أغلق نفسك » . وفي  
حكاية « الغراب الصغير » Courbasset الفرنسية ، قامت البصة  
بتزييت الأبواب المعلقة . « فافتحت بنفسها » . وفي الرواية  
المصرية لهذه الحكاية : كل شيء في القصر كان يعمل بنفسه ،  
فالأبواب تفتح وتغلق ، والعرو يجبر ، وهكذا

وكانت هذه الأشياء تبكي وتصحح أيضا . « تحدث  
الأبواب والوحدات والصحك عند وصول الأميرة . والكائنات  
قادرة على التحول : فتاة الثلاث برتقالات تحولت إلى حمامة كي  
تحولت فتاة الثلاث يهودات إلى طائر . وفي الحكايات يكون  
الدوس السحري هو الذي يؤدي إلى التحول . وأعطت سحرة  
الأمير Courbasset القدرة على التحول إلى عراب أثناء  
الهار . وفي الرواية المصرية ، يعود البيت إلى الحياة بوصف  
حانم سحري في إصبعه . ويلجأ الرجال والنساء إلى السحر  
للروح من الطيور . إن عبارة سحرية مثل « يا غرب يا صغير ،  
يا عراب يا صغير ، ساعدني من فضلك » تنهد الأهل الشفقة .  
وأخرى مثل « نام بعين ، نام بعين » تنجب النوم . وعند  
القول : « يا عروطة اهردي نفسك » ، يحصل على مائدة جميلة  
معدة . وعند القول « يا حمار اصنع لي ذبابة » ، يحصل عليه  
بومرة . وعندما تقول للعصا « اهردي » ، تأخذ في الصرير ويكي  
توقها عليها أن تقول « Ora pro nobis » . وتشتق الأرض إذا  
صريناها بعضا سحرية ، وعند إدارة الصاحبة إلى اليمن أو إلى  
اليسار ، تصب جسيات ذهبية ، وتقرر الشجرة عندما تقول لها  
ست الحسن والحمال :

« يا شجرة أنوبيا

الفصري الفصري

لما تبي طول خنصري » .

ويعرف الجميع عصا السحرة السحرية أو الخوتم دوت  
القدرة السحرية على تحويل أحساد الأفراد وتحريك كل  
الرعاع

إن حاد الحانم السحري يقدم الطعام ، ويبني القصور .  
وعنى الأشياء ، وينقل الكائنات ، ويوفر ثمة ، ويحول

على الحاجة ويبدعه . والضعيف يرجع في أن يصور الأهمية  
التي يمكن أن تكون له ، ويريد أن تجعل له قيمة .

ويعد في هذا الفكر قانون التعويض العقلي الذي وضعه كثير  
من علماء النفس ، فالرجعة التي لا يمكن أن تتحول إلى فعل  
واقعي تنتقل إلى عالم الأحلام والخيال .

والحكاية تلتقي نظرية الورن ( فالطفل يطير على حصانه  
أو يرتفع إلى السماء ) وتمارس الأعمال فيها في سهولة وسرعة  
مدهشتين ، فتقل انقصر إلى وسط البحر ، وتبني آخر ،  
أو تحمل خمسين حربة من السماء في يوم واحد ، ويغير  
الأشخاص أشكالهم ويحولون إلى حيوان أو نبات .

وكثيرا ما يحتفظ جزء من جسم الإنسان المتو ( عظامه  
غالباً ) بالعصر الأساسي للحياة ، ويعني شكره وبينهم القاتل  
( نموذج الحكاية رقم ١٤ : « أمي فتني ، وأبي أكلني » ) .  
ولا يأخذ الجسم أشكالا جديدة فقط ، بل نسبيا مختلفة أيضا .  
والمخاطر حسن بقابل : « ماردا له صبة في السماء ، وأخرى  
في الأرض » ، وتشرب العترة ماء السحرة كله

علم ، وأم ، وحوب ، وبؤس هذه الأشياء كلها توجد  
في الحكايات كي « تلتقي » و « تحمل » ، وهذا المنطق المكر  
السادج ، فكل الفتيان يتزوجون من أميرات ، وكل ~~الزوجات~~  
الأب يعاقب ، والأضعف والأصغر والأفقر يحصل على نفوذ  
أو يمتلك الحانم السحري .

وبعمل أشخاص الحكايات ويصدقون ما يقال لهم في  
سداحة يافة . إن صفات كائن ما تنتقل دون أية صعوبة إلى  
كائن آخر من طبيعة مختلفة ، فالصقر والطاووس قاما بترية  
ست الحسن ، وأعطيت البقرة اليتامى .

إن شخصيات الحكاية ومعاملاتها ليست منطقية حقيقية  
إذن ، ولكنها فرضينا ؛ لأن الأشياء تحدث في هذا العالم الخيالي  
كما نتمنى أن تحدث في الحياة . وبأخذ الخيال اتساعا ملحوظا ،  
ويكن هناك أيضا ميل إلى كل ما هو حقيقى وطبيعى . وتشمل  
الحكاية على معنى حقيقى ؛ فالشاعر شيل يكتب : « وجدت  
معنى صيفا للحكايات الخيالية التي كانوا يقصونها على في  
طولتي أكثر من الحقائق التي تعلتها في الحياة » .

(٤) السحر والدين : يصارع ابن الشعب الألم بكل  
الوسائل السحرية والدينية التي في متناول يده . فهو عندما يرى  
أحداً منهم حمله ، والمريض يتزعج منه ماشيته أو طفله  
المريض ، لا يعتقد في المصادفة ، ولكن يتوجه إلى الساحر  
كي يصرف الشر بالسحر ، أو يتوجه إلى الراهب كي يدعو له أن  
يكون الله معه . وعالما ما يكون مؤمناً ؛ لأنه بحاجة إلى تدخل  
قوى عليا تحافظ على صحته وأطفاله وممتلكاته ؛ فإ يطلبه هو  
وتأمين ضد أي خطر :

« ويستخدم السحر لأغراض مختلفة

إن الكائنات العليا قادرة على فعل كل شيء ، فالملك في الحكاية الفرنسية « الأعرج وزوج أمته الملك » يتزع شعرة من رأسه ويصمها على الماء ويستخلصها جسرا لعبوره ، أو يعبر بحرا من النار أمواجه مصنوعة من الذهب ، أو يدخل القصر من ثقب المفتاح . وفي الرواية المصرية لهذه الحكاية ، عندما دخل الرجل تحت عباءة شيخ الهادي ، وجد نفسه في بلد آخر غير

سده  
وفي الحكاية المصرية « لغة الخيول » يرى الرجل السحري كتب كنمة على ورقة أداها في الماء وأعطاها لانه كى يشرب منها ، ولكنه هذا من أن يصح نريا . وأن يعرف لغة الخيول . ويعرف هذا النوع من السحر (إذابة الورق في الماء) حتى الآن ، ويمارسه كثير من السحرة .

كل ما يتعلق بالمنطق يعدل في جوهره . وهناك علاقة بين السحر والدين ، إذ لا يوجد دين بدون سحر ، كما لا يوجد سحر لا يشتمل على قدر ولو ضئيل من الدين «<sup>(١)</sup>» . وكثيرا ما تضرب جذور الحكايات عميقا في الماضي حتى تصل إلى الأفكار الدينية أو البدائية . وما يبق من المعتقدات يصبح حكاية شعبية «<sup>(٢)</sup>» . وتمثل الحكايات في الواقع بالأفكار الدينية

١ - التطهير بالماء في حكاية مصرية . يعطس مرحاض . العبد الأسود ، في بيع ، ويخرج أبيص اللؤلؤ . هذا الزمخ لأفهامس في الماء كأداة للتطهير تجده في المسيحية :

« إن الأفهامس في مياه التعميد يوازي دفن المسيح في » وهو يرمز إلى أن الرجل يموت من خلال تعطيته في الماء ،

ثم يولد مطهرا متجددا ، تماما مثل المسيح الذي قام من قبره «<sup>(٣)</sup>» .

وفي القرن الثالث عشر ، كان تمثال السيدة العذراء ولقدسين أو الصليب يعطس في الماء لجلب المطر وللثقل على الجفاف . و استمرت هذه العادة الكاثوليكية بالرغم من معارضة الكنيسة حتى القرن التاسع عشر أو العشرين . وكان المزارعة يرمون فتاة جميلة صغيرة في الليل ، كل عام ، ليرضوه فيم لرحاء في البلاد . ومنذ حلول الإسلام حتى يومنا هذا يستبدل دفتاة تمثال يسمى « عروس الليل » .

٢ - القسم تحت الشجرة . كثيرا ما يتم في الحكايات ، لقاء اسطر والأُميرة الجميلة وعودهما تحت شجرة في منطقة الغمرش كوتشه « يتم القسم تحت شجرة البلوط المزروعة ، المكونة من شجرتين قديمتين متشابختي الفروع ، يتحد جذعاهما

(٥) - هذا خلق بين الدين والسحر بكرة ماثوسكي . وهو وإن كان يقرر إمكانية مصادر الدين والسحر والعلم في حياة البشرية منذ القدم حتى العصر الحديث . فهو جعل لكل من الدين والسحر والغم وضعه مستعنة في حياة الحياة . أما ما يبق من معتقدات يصبح حكاية شعبية فإن تقصود هذه المعتقدات من استعدت الفيلولوجية على وجه التحديد . لذا نزم التوبة (التحرير)

لارتفاع معين عن طريق ساق صمغ ، كان مقدسا ، كأنه تم عند قاعدة المدح «<sup>(٦)</sup>» .

٣ - ترك المولود في الماء حتى يموت ويتم التخلص منه موضوع معروف في الحكايات : « عين روجة الحصب » ترك بعد ولادته في النهر ، مثل موسى عليه السلام «<sup>(٧)</sup>» ، أدى وضعته والدته في النهر وأبنته أميرة مصرية . ويتم إقناد البطل دائما لبرأجه قدره . وفي فرنسا ، كانت هناك عادة صحية قديمة جدا هي « تعطس المواليد في ماء جارية ، بصعة أيام بعد ولادتهم » «<sup>(٨)</sup>» لاختبار قوة تحملهم .

٤ - التنافس بين الأخوة . وبعد قابيل وهابيل ويعقوب وعيسو أمثلة على التنافس بين الأخوة في التوراة . وورد بالتوراة والتوراة أن أخوة سيدنا يوسف أرادوا الإصرار به بعينهم منه . نتيجة تفصيل أسهم له عليهم . ويكتب لسيدنا يوسف لعدة مما كان قد دبر له ، كما أنه يتفق على إخوته . وكثيرا ما تستبد الحكاية بالعلاقات بين الأخوة (أو الأخوات) الأشقاء ، علاقات بين الأخوة غير الأشقاء لستطيع تقبل هذه العداوة

٥ - الحيوانات الناطقة : هي في الحكايات جزء من المعتقدات والخرافات المرتبطة برأس السنة الميلادية : « ليلة رأس السنة ، عند منتصف الليل ، نكتب الحيوانات القدرة على الكلام ومن يخفى . يستمع إليها يعلم أين يوجد كثر ، يجعله نريا ، هو وجميع سكان الأرض » «<sup>(٩)</sup>» .

وفي الروايتين المصرية والفرنسية لحكاية « لغة الخيول » ، سمع البطل ، الذي أتبع له معرفة لغة الخيول ، حواراً بين طائرين (عقرب وعراب) عن مكان يوجد به كثر (صندوق كبير مليء بالذهب) .

٦ - تناسخ الأرواح : ويمر الإنسان الحيوانات والنباتات التي يتكون منها العالم مشاعره وآلامه ومصلته وردائه . ويختصر روحه . هذه الكائنات تتصرف وتتحرك منه ، وتنفكر وتشعر مثله أيضا ، ولا يوجد أي عامل بين كائن حي أو غير حي

وفي الحكايات بشيع تحول الحيوان إلى كائن بشري ؛ فالأمير كورماسيه يتحول إلى غراب أثناء النهار . كما تشيع فكرة الروح الحيوان . ويتحول المقتول أحيانا إلى حيوان (طائر على الأخص) أو نبات . وفي نموذج (الحكاية رقم ١٤) « أمني قتلني وأني أكلني » ديمت روجة الأب البطل خمسة فتحات عظمه إلى طائر : « إن عظام الميت تمتلئ mana (قوى خارقة للطبيعة) تمكن الإنسان من السيطرة على الآخرين في بعض الديانات القديمة (لأن روح الميت توجد فيها) «<sup>(١٠)</sup>»

المليئة بالعشب فهي الأغصان الجشعون الذين لا يرضيهم شيء.

والرؤيا الثانية التي رآها لويزيك في العالم الآخر هي كلاب مكنة سلاسل حديدية ، يريد بعضها أن يفتت بالعصر الآخر . وقد فسر له الملاك ذلك بقوله : « إنهم الأشرار الذين لا يعملون شيئا سوى السباح والعقر » . أما لرؤيا لثالثة فهي صهرينج ملىء بالماء . والرابعة بحر من الذهب ، وأمواجه من الشهب . أما الخامسة والأخيرة فكانت قصرا . والصهرينج هو بحر الجحيم ، وبحر الذهب هو المطهر ، أما القصر فهو لهردوس

وفي هذا العالم الخيالي العلوي الملىء بالخداية كان لويزيك يستمع إلى « موسيقى عذبة ، ويرى حيورا ريشها متغير الألوان » .

وفي الحكاية المصرية تختلف الرؤى : فقد رأى ابطل أولا رجلا يصعد شجرة ، ثم يتحرك دون توقف ، آكلا الثمرات الجيدة والرديئة معا ، وهو عزرائيل الذي يقصص أرواح الأشرار والأغيار معا . ثم رأى بعد ذلك رجلا يملأ دلوه ، ثم يسكب في أرض خضراء ، في حين يسكب ماء قليلا في الأرض الجذباء ، إنه ليس إلا الملاك الموكل بالرق ، يسمح لكل واحد نصيبه وأخيرا رأى أناسا يشدون حبالا كل واحد في اتجاهه . إنهم الدس في هذه الحياة التي يتكالبون عليها « كل واحد يريد لعبة له وحده » .

#### الحرافة

لتفسير الجانب غير الواقعي من الحكاية ، يستطيع إما أن نرجعه إلى أسباب معروفة ، بأن نصف بالخيال الحوادث غير المألوفة ، أو أن نعترف بوجود الحارق للطبيعة .

إن الشعب قد خلق في الحكايات عالما رائعا مليئا بالسحر . بعيدا عن حقائق الحياة ، وألبي الروابط الزمنية والطوابع الحرفية ، كما نرى الظلم والحاجة . فابطل يظل دائما متصرا لأنه يمثل آمال الشعب وطموحه

والحرافة هي عالم « الظواهر غير المألوفة وغير القابلة للتفسير » ، أو هي « التصورات الوهمية » التي تتعارض مع « محسوسة القوانين التي تحكم العالم الخارجي » ، الموضوعي . أو نحكم سلسلة تصوراتنا الذاتية «<sup>(٥٦)</sup>» .

والحرافة رفض للمتعلق ، فالإنسان الذي كره العقل ، يعود إلى تلقائية الطبيعة . حقا إن الحاجات غير العقلية أو غير المنظمة يشعر بها الرجل البدائي والطفل . يستطيع البديع لتحكمه فيها وقتلها ولكنها تظهر في الأحلام . وتعود عنها الحكايات

وتسحرنا الحكايات وتغور إصمحاتنا لأنها تصلنا بقاء العقيدة الذاتية ، عالم المستحيل ، وعند سماع الحكايات « تعصل نزعته المكبوتة إلى الأراضي المفقودة » ، ولا تصح بذلك أبدا لمصالح العقل . إنها لحظة استرخاء .

ويعتقد كثير من الناس في تعدد الأرواح ؛ فالإنسان يمتلك بالإضافة إلى روحه روحا أخرى يطلق عليها « روح الأعراس » ، تتجسد في حيوان مفترس أو في شجرة . « وهي ظاهرة معروفة في علم النفس ؛ أن يتشبه شخص ما لا شعوريا بشخص آخر أو بشيء آخر »<sup>(٥٧)</sup> . والأشجار في الحكايات ( كشجرة الليمون أو البرتقال ) تنمر غيات جميلة .

ونحن نحتفظ الحكاية الشعبية بفكرة أخرى لدائرة الإنسان - آليات ، وهي تتضمن أكل فاكهة ما لاكتساب الحصوبة ( الرجل الذي ولد بتاتا ) . وفي أوروبا « عند ولادة ولي العهد تزرع شجرة ريزمون »<sup>(٥٨)</sup> . وعند الفرس ، يأكل الحاطب رمانة قبل الزواج . وقد ولدت هذه العادة من معتقد شامي عند كثير من الشعوب بأن من يأكل بعض الفواكه ( كالتفاح ، ولرمان ) ... يكتسب الحصوبة . وفي اليونان يرسل المتقدم سراج فاكهة إلى خطيبته<sup>(٥٩)</sup> . ويتشر هذا المضمون البولكوري للإنسان - آليات كل الانتشار . ويسمى العبريون الأطفال غير الشرعيين « أطفال الأعشاب » ، ويطلق عليهم ابرومان « أطفال الورود »<sup>(٦٠)</sup> .

وفي مصر الفرعونية يشبه الموت بأوزوريس ، مما يستلزم بمعنى الإنسان « مصيرا كمصير الزرع » ، فحجسه يثبت كما تثبت البذور<sup>(٦١)</sup> .

إن الاعتقاد في حياة الإنسان بعد الموت ، يشبه بعض فكرة الاحتفاء الهائي والنام للإنسان . ولأنه لا يعرف كيف يتفجع بحياته المؤقتة ينسى حياة أخرى أبدية . ولهذا احتفظ المصريون القدماء بأجساد موتاهم . وفي الحكايات نجد أن المكان الذي دفنت فيه حثة حيون ارتفعت فيه شجرة خيالية لتلعب دور الحامي والمطمئن

بعض

٧ - العالم الآخر والحين إلى الجنة : فقد الإنسان بعد خروجه من أجنة الطلود والحرية والتلقائية . ونحتفظ الحكايات بدكريات مرحلة الحياة الفردومية ، حيث كانت السعادة في تناول يده ، وكان السلام سائدا . وهذا الحين إلى الجنة مائل في حكاية « الرحيل إلى العالم الآخر » . وفي الرواية الفرنسية تنع Louizik الأخرج زوج أخته الملاك ورأى خمس رؤى : الأولى :

ريف واسع مكشوف عراخقول التي على يسار الطريق مليئة بالعشب ، وبالرغم من ذلك فإن البقرات التي تأكله هزيلة هزالا يثير الشفقة . أما الحقول التي على اليمين فهي - على العكس من ذلك - مخدبة ، وبالرغم من ذلك كانت مليئة ببقرات مهاد وجميلة »

إن البقرات السمان في الحقول المهدمة هي الفقراء الذين عاشوا على القليل دون أي شكوى . أما العرة الهزيلة في الحقول

لأما جيلنا ، ولم يأكل طعاما جيدا ، فإنه يهرب من بؤسه عن طريق الأحلام . وتتيح له الحكاية الوسيلة للتسرية عن نفسه . بل الانتقام .

وتلعب الخرافة دورا تعويصيا ، وظيفة الخيول فيها يجد أصلها في « التزاع الدائم الذي يعارض رعبات القلب مع الوسائل التي يمتلكها لتحقيقها »<sup>(٢٣)</sup> . وتحقق الحكاية الحاجة إلى إعادة صوغ الحياة في ظروف مثالية أحمل من الظروف الحقيقية . وتسرى الحكاية في « أعماق عقولنا ، حيث بمسكة اللاشعور »<sup>(٢٤)</sup> ، ويجد فيها كل منا حلوله الخاصة ، بالتصكير فيها بتركه النص من أثر على نفوسنا وعلى صراعاتنا الداخلية .

ولا تصف الحكاية العالم كما هو ، ولا ترجع إلى العالم الخارجي ، ولكنها تصور المشاعر الداخلية للفرد

إن الحكاية الشعبية غنية بالعناصر المتعلقة بالخرافة ، والخرافة للطبيعة ، والخيالية ، وهي تمنحنا الشعور بأن لا تعكس عالم الأحلام ولكنها تقترح نوعا من القوانين الطبيعية فمن يقدم العون للحيوان أو للضعفاء يجد من يساعده إلى مساعدة القوى الخارقة للطبيعة ضرورة ، ولكن يجب أن يحتار المرء اختبارات في سبيل الحصول عليها .

ليس هذا إذن هو العالم الواقعي المليء باليأس والألم ، ولكنه الحلم بعالم أكثر مثالية وأكثر عدالة .

وباحتصار فإن الحكاية الشعبية تتحد فيها نزعتان متناقضتان : إحداها ميل إلى الخرافة ، والأخرى حب كل ما هو واقعي وطبيعي . وابتداء من حوادث واقعية بسيطة تطلق الحكاية إلى حوادث خيالية . والحكاية تبدأ « كان بها » كان ، ثم تنقلنا في رحلة خرافية نترك فيها العنان للخيال . وفي نهاية الحكاية نعود إلى الواقع البعيد عن السحر ، إلى العالم الواقعي ، فيمل الراوي « تترك تراك » انتهت حكايتي<sup>(٢٥)</sup> .

وتبعد الحكاية أية مصادقة ، وتعطي الإجابة قبل السؤال ، والوسيلة قبل المعاية . والبطل يتلقى المساعدة قبل أن يواجه الموقف الصعب .

ويتعمق البطل على الطبيعة بقدراته (تكوينه الجسماني والعملي والأخلاقي) وقوته (فهو يملك الوسائل والمواهب الخارقة للطبيعة) وإرادته (فهو يعمل على إبحار المهام الصعبة أو الشاقة) .

ولا يعرف الأشخاص حواجز اجتماعية أو رمنية بينهم ، فالبطل يجوب الأماكن ، ويتزوج ابنة الملك . والأيام بل السنوات والقرون لا حساب لها ، ويختلط عالم الأحياء بعالم الموتى . وتتحدث الحيوانات ، وتنسب إلى النباتات حياة مماثلة لحياتنا . وتتحقق الأمنيات بمجرد التمكبر فيها ، ويختلط فكرة الفرد ونوع . ويسمى المطلق والانسانية . إن الأشياء التي تكون مصدرا للقلق في الحياة لا تكون كذلك في الحكاية . وفيها يتحقق عبر الممكر ، فتعطي الروح للجسد ، وتحقق المهام المستحيلة ، وكذلك الرغبات والإمان ، ويتم الحصول على قوى خارقة للطبيعة ، ويتبنى كل ألم جسدي أو معنوي

وتخلق الحكاية عالما الخاص ، وهو عالم مثالي يتحقق فيه رعبات الإنسان دون الشعور بأي تعب . وهذا ليس إلا رد فعل للألم الناتج عن العمل الشاق الذي ينبغي عليه أن يقوم به

والحكاية الشعبية لعبة مسلية يقوم بها الخيال . فهي تغير من شكل لأشياء وطبيعتها فتضخم أو تصغر عناصرها دون أي اهتمام بأن تكون ذبلة لتصديق . وكل في الحكاية يمكن في الترفيع من أجل التسلية ؛ فأحداثها لا تقع في أيامنا هذه ، ولا يصدقها الروي ولا المستمعون ، ولكنهم يفتنون بها وقتهم ، ويشعرون بمتاعب الحياة

ولأن الفرد من الشعب لم تكن له طفولة سعيدة ، ولم يلبس

## الهوامش :

- (٨) الحكاية الفرنسية  
Le Garçon de chez la Bûcheronne et les trois écus du Diable.  
(٩) الحكاية الفرنسية  
L'Amour des trois oranges.  
(١٠) الحكاية الفرنسية  
La Petite Annette  
(١١) الحكاية الفرنسية :  
La Renarde  
(١٢) Bachelard, La Terre et les Rêveries du repos, Corti, 1963, p. 291  
(١٣) الحكاية المصرية « القزلة »  
(١٤) Mircea Eliade. Traité d'histoire des religions, Payot, 1958, 243.  
(١٥) Pau Sébillot. Notes sur le culte des arbres, revue des traditions  
Populaires, 1899 XIV p. 450.

- (١) Marthe-Robert, Roman des Origines et Origine du Roman  
Bernard Grasset, 1972, pp. 101-102  
(٢) Bruno Bettelheim, La psychanalyse des Contes de fées, Robert  
Laffont, 1976, p. 52.  
(٣) Marthe-Robert, op. cit pp. 101-102  
(٤) الحكاية الفرنسية :  
La Renarde.  
(٥) الحكاية الفرنسية  
L'Amour des trois oranges  
Couchaux  
(٦) Ibid



- ibid., p. 39 (٢٠)
- B. Bettelheim, op. cit., p. 16. (٢١)
- B. Bettelheim, op. cit., p. p. 199. (٢٢)
- André Jolles, Les Formes Simples, Seuil, 1972, p. 194. (٢٣)
- S. Freud, Totem et Tabou, p. 186. (٢٤)
- C. L. Straus, La Pensée Sauvage, Plon, 1942, p. 21. (٢٥)
- C. Levi Straus, op. cit., p. 293. (٢٦)
- Ibid., p. 174. (٢٧)
- Revue des traditions populaires, 1899, t. XIV, p. 458. (٢٨)
- Moine اسم مائة الذي تأخذ من الماء (٢٩)
- Loeffler Delachaux, Marguerite, op. cit., p. 123. (٣٠)
- Revue des Traditions populaires, 1899, t. XIV, p. 53. (٣١)
- Mircea Eliade, op. cit., p. 30. (٣٢)
- Jung, Essai d'Exploration de l'inconscient, Gonthier, 1965, pp. 26-27. (٣٣)
- M. Eliade op. cit., 264. (٣٤)
- E. Gaucher, La Pomme et la Fécondité, p. 70. (٣٥)
- Eliade, op. cit., p. 260. (٣٦)
- H. Mauney, Essai Sur le Merveilleux, (cf. P. M. Schulz, P. 36). (٣٧)
- Marc Soriano, Les Contes de Perrault, Gallimard 1968, p. 464. (٣٨)
- B. Bettelheim op. cit., p. 87. (٣٩)
- (٤٠) مقارنة بين ما الراوي الفرنسي حكاياته ، وبعد ما مقابل في الحكايات المصرية - (ثورة ثورة خلعت الحلود ، طرة ولا طلوة)
- Ibid, p. 452. (٤١)
- Ibid, p. 455. (٤٢)
- Sébailot, op. cit., p. 452. (٤٣)
- (٤٤) حكاية المصرية : الأخوان : (٤٥)
- Bruno Bettelheim, op. cit., pp. 126. (٤٦)
- Loeffler-Delachaux Marguerite, Le Symbolisme des Contes de fées, (٤٧)
- L'Arche, 1949, p. 190. (٤٨)
- G. Bachelard, L'eau et les Rêves, J. Corti, 1963, p. 47. (٤٩)
- (٥٠) حكاية الفرنسية (٥١)
- Le Garçon de chez le Bâcherme (٥٢)
- Mircea Eliade, Traité D'histoire des Religions, p. 172. (٥٣)
- (٥٤) حكاية الفرنسية (٥٥)
- L'Amour des Trois Oranges (٥٦)
- Ibid. (٥٧)
- Ibid. (٥٨)
- Mircea Eliade. Le Mythe de L'Éternel Retour, Gallimard, 1969, p. (٥٩)
- (٦٠)
- S. Freud, Totem et Tabou, p. 186. (٦١)
- (٦٢) حكاية الفرنسية (٦٣)
- La Reuade. (٦٤)
- Bruno Bettelheim op. cit., pp. 19-20. (٦٥)
- Bruno Bettelheim op. cit., pp. 19-20. (٦٦)
- Ibid., p. 170. (٦٧)
- Ibid. (٦٨)



# تراث جماعة الديوان النقدي

## أصوله ومصادره

### قراءة مقارنة

إبراهيم عبد الرحمن محمد

(١) تعود البدايات الأولى لحركة الشعر العربي الحديث إلى تلك الحلقة المبكرة التي أخذت فيها القوى الوطنية في كثير من الأقطار العربية تستيقظ من سباتها الطويل لتقاوم الاستعمار التركي ، وتمهد - بعد صراع طويل ومرير - لانهياره نهائيا من العالم العربي . فدخل بعد ذلك في العصر الحديث . وقد كانت هذه الحلقة من الاستعمار التركي من أكثر الحقب التاريخية التي عاشها العالم العربي ظلاما وتحلفا ، فقد حال هذا الاستعمار بينه وبين تراثه اللغوي والأدبي والاجتماعي من ناحية ، وعمل على طمس شخصيته العربية ، وإحهاض قوى الفرد الذاتية وطموحاته الإبداعية ، من ناحية أخرى . مما أخذ يفرضه من أفكار ومبادئ ، ومحدثه من ظلم ورجس بين المعارضين لسياسته من الوطنيين . على نحو جعل من الوطن العربي من أدناه إلى أقصاه سجنا كبيرا تحول أسواره العالية بينه وبين ما كان يحدث في العالم الأوربي من تطور سريع وحاسم . أدى إلى تغيير وجه الحياة فيه تغييرا كاملا وجسما . ومن هنا نستطيع أن نفهم أهمية هذه الحلقة التي تلت عروج تركيا من العالم العربي ، فقد أدى ذلك إلى تحقيق أمرين لها عظيمهما في تطوره الحديث :

الأول : التلغات العرب إلى عاصبيهم ، واستطاع هذا اللغوي في التعبير والفهم ، وتأكيد شخصيتهم العربية التي طابت وما طويلا . والثاني : الانفتاح على العوالم الأوربية التي ظلت أبوابها مغلقة في وجوههم طوال سنوات الاحتلال التركي ، فقد صمدت الدول الأوربية التي كانت قد حققت تطورا حضاريا كبيرا ، صناعيا وثقافيا ، إلى اقتسام الأقطار العربية في أعقاب الحرب العالمية الأولى بوصفها من أملاك الدولة العثمانية المهزومة ، أو الرجل المريض كما كانوا يسمونها . وهكذا خرج العالم العربي من استعمار ليفتح في استعمار آخر !

يعوض . لا يزال . معارك أخرى متنوعة . سياسة وحضارية . يستطيع تلخيص آدورها . من ناحية انفسية والموضوعية . في اتجاهين عامين متلازمين . عند على حركة الشعر الحديث في سائر بيئاته العربية . هي

اتجاه التقليد ، وفريد به هذا التيار الشعري الذي حرص أنصاره على محاكاة القديم في لحنه وصوره وموسيقاه ، محاكاة

وليس من عايننا هنا أن نرصد حركات الاستعمار الأوربي ووسائله في إيقاع أقطار العالم العربي المختلفة في شأكه ، وإحكام قبضته عليه . ولكن عايننا أن نرصد الآثار التي خلفها هذا الصراع العنسي والحضاري على حركة الشعر العربي الحديث ، الذي غلبت بداياته الأولى قد واكت حركات التمرد على الحكم التركي . حتى إذا ما مفظ هذا الحكم رأيناه

بفت ، عند بعض الشعراء ، حد الاحتذاء الكامل لقصائد منه  
في بعض الأحيان .

وانحياز التجديد ، وهو هذا التطور الذي أخذ يجد على الشعر  
العربي الحديث ، منذ بدأ العرب يتصلون ، بطريق أو بآخر ،  
بالعالم الأوروبية الحديثة ، وبشعرون ثقافتها وظروف حياتها  
الاجتماعية والحضارية . ومحتاج ، لفهم طبيعة التيار التقليدي ،  
أن نلم بالأسباب التي أدت الى نشأته واستمراره حتى الآن ،  
وغلبته في بعض البيئات العربية على تيار التجديد . ويمكننا إيجاز  
هذه الأسباب في ملاحظة مهمة سبقت الإشارة إليها ، هي  
ارتباط حركة الشعر الحديث بأحداث العالم العربي وصراعاته  
الوطنية مع الاستعمار التركي والعربي ، وما عرضه على الشعب  
العربي من تحلف . فاما الاستعمار التركي فقد حال ، ربما ، بين  
العرب وراثتهم اللغوية والأدبية - كما قلنا - وأما الاستعمار العربي  
فقد حاص العرب معه تجربة حضارية جديدة ، تلتخص في  
أنهم اكتشفوا من خلال ما استخدمه من أسلحة حديثة في  
حروبه معهم ، أن بينهم وبينه مسافة حضارية واسعة وخطيرة ،  
في مقدورها أن تهزم شخصيتهم العربية كما هزمت قواتهم  
لعسكرية . ومن ثم فقد تما في نفوسهم حب التراث ، فعدوا  
إلى إحيائه وتمثله ومحاكاته ، ليستعيدوا عن طريقه شخصيتهم  
العربية من ناحية ، وليجعلوا منه نقطة انطلاق صالحة للتطور ،  
وحاصها يلفون به من غزو الحضارة الأوروبية الحديثة - وما تؤدي  
إليه من خطر على شخصيتهم العربية التي استردوها من ناحية  
أخرى <sup>(١)</sup>

ولكن هذا الحرس والتخوف لم يحولا ، بالطبع ،  
دون قيام صلة وثيقة بين الحضارة الأوروبية الوافدة والتراث  
العربي المسترد ، فقد وجد المثقفون العرب في الآداب الأوروبية  
ألوانا جديدة من الشعر والنثر تختلف كثيرا عن تراثهم القديم ، كما  
وجدوا في مذاهب الفية وانجاساتها الفكرية المختلفة ، خاصة  
الرومانسية ، ما يجذب مع عواطفهم الوطنية ، وينسج للتعبير  
عن مشاعرهم لدائية ، التي أخذت تنمو وتتصحم في مواجهة  
الأحداث والتغيرات التي أحدثت فجاء على البيئات العربية المختلفة  
بعد انفتاحها على العالم الخارجي ، على نحو مهد لنشأة تيار من  
التجديد ينظم سائر الأشكال الأدبية من شعر ومسرح وقصة ،  
فصلا عن النقد .

ويستطيع الدارس على هذا الأساس أن يميز في تاريخ  
لشعر العربي الحديث بين مرحلتين متكاملتين ، هما : مرحلة  
التقليد ، ومرحلة التجديد ، وهما مرحلتان انتقلت فيهما حركة  
هذا الشعر من مجرد احتذاء القديم ومحاكاته وتطويره ، إلى  
تجديد الصيغة الشعرية تجديدا يمس سائر مقوماتها اللغوية  
والتصويرية والموسيقية ، ويخلق منها شعرا جديدا بالمعنى الدقيق  
لهذا المصطلح

ومن المعروف أن شعر شوقي وما قام حوله من نقد ، يتمييز  
من انحازتين التاريخية والفنية ، إلى المرحلة الأولى من حياة  
الشعر العربي الحديث ، أعنى مرحلة التقليد ، وهو ما يفرص  
عليه ، التزاما بالمسح الصحيح ، أن نقصر حديثنا في هذه المقالة  
على دراسة هذا التيار وما يتصل به من إحياء وتطوير ، مرحلتين  
الحديث عن تيار الشعر الحديث إلى مناسبة أخرى .

وعما يتصل بتيار التقليد ، فقد انتظمت ثلاثة اتجاهات فيه  
متعاقبة ، فرضتها طبيعة الأحداث التي مرت بها الأمة العربية في  
ذلك الطور من تاريخها الحديث ، وطبيعة بنية الوثيقة التي قد  
إياها نشأت بين الفن الشعري وموجات انصراف اسبابي  
والاجتماعي والحضاري ، هي : اتجاه الاحتذاء ، الذي يمثل  
في «استعارة» القصائد القديمة وإعادة صياغتها ، كما يمثل في  
«محاكاة» نوع بعينه من الصيغ الفنية التي عبت على شعر  
العصور العباسية المتقدمة والمتأخرة ، بكل ما كان يثقلها من  
تشبيهات مستهلكة ، وجناس متكلف ، وصور شعرية مبتذلة ،  
في إطار من «شعر المناسبات» و «الإخوانيات» ، يحلو من كل  
أثر للوجدان الداني للشاعر

والانحياز الثاني هو ، ما يسميه النقاد اصطلاحا بـ «عودة  
الذاتية» <sup>(٢)</sup> إلى الشعر بعد أن غابت زمنا طويلا . وكانت هذه  
العودة إيدان بدحول الشعر العربي إلى العصر الحديث ،  
واعتدائه إلى الصيغة الصحيحة لإحياء التراث القديم ، وتمهيد  
الطريق أمامه لتحقيق نوع من «حضور الذات» في قصائده ،  
في داخل هذا الإطار التقليدي الصايف على الأصول القديمة

أما الانحياز الثالث ، فهو اتجاه تطوري ، يجمع شعراؤه في  
نقل الحركة الشعرية نقلة فنية وموضوعية جديدة ، استمدوا  
أكثر مقوماتها من تراث «الحركة الرومانسية» العربية في جانب  
النقد والشعر . ومعنى ذلك أن التيار التقليدي ، هو يعطى  
عليه في المراحل المختلفة ، من احتذاء للقديم ، وعودة لسانية ،  
ومحاكاة للشعر الرومانسي في العرب ، ليس في الحقيقة سوى  
حركة فنية واحدة ممتدة ، مستطع بالمفهوم النقدي الصحيح أن  
نسميها جميعا «حركة إحياء للقديم» . وآية ذلك أن هذه  
الاتجاهات الثلاثة ظلت بدرجات متفاوتة ، مخصصة للإطار  
الشعري القديم ، حتى في تلك التماذج الشعرية المتطورة التي راد  
فيها أصحابها موضوعات جديدة ، وأقاموا بناءها الفني على  
أصول تأثروها من تراث الحركة الرومانسية في الأدب الإنجليزي  
خاصة ، على نحو ما سوف نرى . كما أن هذه الاتجاهات  
لا تزال ، على الرغم من هذا الزمن الطويل الذي قطعتة حركة  
الشعر الحديث ، تعيش جتبا إلى جتبا في صيغة شعرية تنفيذية  
يتصالح فيها القديم مع الجديد فصالحا غريبا ومثيرا !

إلى هذا التيار التقليدي يتمي شعر أحمد شوقي ،  
ويتطوى ، لذلك ، على خصائصه ومقوماته الفنية  
والموضوعية ، من احتذاء ومحاكاة ، ومن ذائبة ورومانسية ، في

والتحدى الحضاري : والاستثمار الجديد ، والقيمة المعاصرة . إلى ما أدت إليه من امتزاج الأدب بالسياسة امتزاجا جعل من الأدب العربي الحديث في أجناسه المختلفة شعرا وبرأ ، نتاجا يستمد أغراضه وموضوعاته ومعانيه من الأحداث السببية والاجتماعية . والصراعات والثورات التي استفتت منها . وفي عبارة أخرى جعل من الأدب العربي الحديث مرآة تعكس على صفحاتها الصافية صور هذه التحولات التي كان المجتمع العربي ولا يزال يواجهها في العصر الحديث ، على اختلافها وتنوعها . ولعل في هذا ما يفسر انتهاء جيل أحمد شوقي من اشعرائه وانتقاده والكتاب . إلى الأحزاب السياسية المعروفة في ذلك الوقت . والتمسك بالدفاع عن آرائها ومواقفها من الأحداث المعاصرة ، وهو ما بات له آثار عميقة على تشكيل أدبهم ونسبة ومقاييسهم النقدية ، خاصة في صورتها التصيقية . على نحو ما تشخصه الحركة النقدية التي ثارت حول شعر شوقي خاصة وغيره من شعراء التقليد بعمدة

## (٢) النقد التنظيري

ولقد رجع لواء الحملة على شعر شوقي وغيره من «المقديس» طائفة من الشعراء النقاد الذين عرفوا في تاريخ النقد العربي الحديث بـ «أصحاب الديوان» . وقد أقاموا حملتهم تلك على دعامين ، نقدية وإبداعية : فاما الدعامة النقدية فتتجسد في محاولتهم تقديم رؤية جديدة للنص الشعري ، وطائفة ومقوماته الفنية ، استمدوا أصولها من الآداب الغربية في شكيبا النقدي والإبداعي ، في مراحل بعضها من مراحل تطورها ، أهمها المرحلة «الكلاسيكية» . وأما الدعامة الإبداعية فتتلخص في حرص «أصحاب الديوان» على «محاكاة» شعر الحركة الرومانسية ، فيما كانوا ينظمونه من قصائد ، في جديسها الشعري والموضوعي من ناحية ، وإثرائها بالمشاعر الذاتية «الصادقة» من ناحية أخرى ، يريدون بذلك أن يقابلوا بين أشعارهم وأشعار شوقي ، ليؤيدوا عن طريق هذه المقابلة آراءهم في تحف صبيته الفنية وتقليديتها .

وبما يتصل بالرؤية النقدية الجديدة لمشعر يمكننا التماسها في نوع من الكتابات النقدية التي نشرتها هذه الجماعة على مدى عشرين عاما أو يزيد : الأولى ، نقد نظري غابته بناء نظرية جديدة متكاملة في نقد الشعر ورصد مقوماته الفنية وإحيائه ، والثانية ، نقد تطبيقي في شكل دراسات تحليلية لقصائد ودواوين من الشعر العربي القديم والحديث . ويلاحظ قارئ هذا التراث النقدي في شكله ، تعاوتا واضحا بين الآراء النظرية والنتائج التطبيقية من ناحية ، كما يلاحظ تفاوتاً بين عناصره ومقاييسه التي يحتلظ فيها القديم بالحديث اختلاطا واسعا من ناحية أخرى ، على نحو يحملنا على الوقوف عند كل نوع على حدة ، حتى يتيسر لنا الكشف عن أصوله ومصادره ، ونقوم هذه الحركة النقدية تقريبا بموضوعيا محابدا . وسوف نتحد إلى هذا الكشف والتفوق

صيغة شعرية مركبة من القديم والحديث ، على نحو يحل من هذا لشعر في صبيته تلك صورة جامعة لما حققه التيار التقليدي من تطور ، كما جعل منه هدفا موضوعيا للدعوى النقدية المختلفة التي صاحبت حركة الشعر الحديث في مراحلها الأولى . تلك الدعوى التي اختتمت بين تمجيد القديم والدعوة إلى تقليده ، وإثارة الحديس والسعي إلى محاكاته ... وهي دعوى اتخذت شكل «معارك نقدية» حادة بين أنصار القديم وأنصار الحديث عن نحو ما كان يحدث في فترات التحول الحاسمة في تاريخ الشعر العربي القديم . وقد برزت من بين هؤلاء وأولئك طائفتان من النقد الذين يشخصون بكتاباتهم النقدية والإبداعية هذا الاتجاه أو ذلك ، فحمل لواء الدعوة إلى التجديد طائفة من الشعراء النقاد الذين عرفوا في تاريخ النقد العربي الحديث بأصحاب «الديوان» ، كما حمل لواء الدعوة إلى تمجيد القديم وتقليده طائفة أخرى من لشعراء والكتاب الذين كانوا يؤثرون . بحكم تقاسم التقديس ، إحياء القديم وتقليده . ومعنى ذلك أن دراسة الحركة النقدية التي قامت حول شعر شوقي كفضيلة بتشخيص طبيعة الصراع العنيف حول القديم والحديث في هذه المرحلة الحاسمة من حياة الشعر العربي الحديث ، ورصد مقوماتها الفنية الشعرية والفنية في صيغتها الجديدة التي يعيش فيها القديم المأثور مع الحديس الوافد جبا إلى جيب ، حتى في أكثر التمازج الشعرية جدانة ، وأبعدها تطورا ، على نحو ما سوف نرى .

ونقتصر هنا دراسة هذه الحركة النقدية ان مقدم بين يديها ملاحظات ، أو لنقل ثلاثة ملاحظات ، يعتقد أنها ضرورية لفهم هذه الحركة على وجهها الصحيح ، وتفهم أثرها في تطور الشعر الحديث تقريبا دقيقا بعيدا عن الإسراف والمبالغة . وأولى هذه الملاحظات أن العرب قد دخلوا إلى العصر الحديث من أبواب الأحداث السياسية ، بمعنى أن هذه النفلة لم تكن نتيجة تطورات حضارية طبيعية حققها المجتمعات العربية المختلفة التي ظلت فروبا تروح تحت بير الاستعمار الأجنبي ، وتعاني من التفرق والتخلف ، وإنما كانت «نفقة سياسية» . وصفت هذه المجتمعات في مواجهة العصر الحديث بكل ما حققه من تطور حضاري في الحياة والعلم والنظم ، بعد سقوط الخلافة التركية ولثائية ، أن هذه المواجهة الحضارية قد اقترنت بمواجهات عسكرية كما قلنا ، تشمل في محاولات هؤلاء المستعمرين الحد من الأوربيين اقتسام تركة الرجل المريض كما أشرنا من قبل وتنحصر الملاحظة الثالثة في أنه إذا كانت «النفلة السياسية» وليدة صراعات طويلة المدى بين الأتراك والقوى الوطنية في سائر أقطار العالم العربي ، فإن النفلة الحضارية والمواجهة العسكرية بين العرب وأوروبا كانت نفلة ومواجهة معاشية . وصفت المجتمعات العربية وجهاً لوجه أمام تحد حضاري وخطر استعماري ، ليس لهم بها عهد من قبل .

وكان لابد أن يؤدي هذا كله : الأحداث السياسية ،

طريق العودة إلى النصوص الأصلية ، نستنتجها وبرصد من خلالها عناصر هذه النظرة الجديدة ، أو قل نحاول تأليها في بناء يلم شتاتها ، ويسر لنا أمر النظر فيها .

وقد تورعت نصوص النقد النظري بين مقالات كثيرة بشرها لعقاد والمآرني وشكري ، تناول هذا العنصر أو ذاك من عناصر الشعر ، ومقدمات لدواوينهم الشعرية ، واعتراقات تنحو معى الترحيم الذاتية ، وتقدم - لذلك - تفسيرات ثرية لروايت هذا الاتجاه النقدي أو ذاك وأصوله العربية والأجنبية . وقد كان العقاد أكثر هؤلاء القاد الشعراء إلحاحا على هذا الاتجاه التنبهى ، وأشداهم حاسة لإداعته بين القراء . والانتصار لمبادئه ضد معارضييه من دعاة التقليد وعشاق التراث لفديم ، بحيث يصعب على الدارس أن يلم إلما كاملا بترائه من المقالات والأحاديث والدراسات والمقدمات في هذه الدراسة المركزة . ومن ثم فسوف نعتمد على آرائه أولا ، في «بناء» هذه النظرية الجديدة ، على أن نلم ، بين حين وآخر ، بأقوان صاحبيه كلها ذهت الحاجة إلى استكمال هذه المعركة أو تلك ، كما سوف نعتمد إلى الاختيار من هذا التراث النقدي اعتبارا لخاصا عابته تشخيص هذا الاتجاه وبيان أصوله النقدية والحديثة ، دون رصد في صورته المفصلة .

وقد تناول العقاد وصاحبه في هذا السيل من الكتابات النظرية عناصر متنوعة من الفن الشعري ، كثر الخلد حولها قديما وحديثا ، وهي عناصر وردت متفرقة في هذه الكتابات ، وانقطعت ، لذلك ، الصلة بين بعضها وبعض إلا قليلا ، على نحو يجعل منها مجرد أفكار نقدية لا تؤدي بالضرورة إلى بناء نظرية جديدة في الشعر ونقده ، ولكنها تصلح - على الرغم من ذلك - لأن تقم منها بناء متكامل حين نضم بعضها إلى بعض ، بعكس بطريق أو آخر ، ما أخذ يجد على الذوق الأدبي في مصر من تطور منذ أوائل القرن العشرين . ويتظم هذا البناء النقدي ثلاثة عناصر أساسية ، تنطوي في داخلها على عناصر أخرى ، هي : ماهية الشعر وما يتصل به من فصايب الإبداع الفني ، كالنص والصيغة والدائية والخيال ، والشكل وما يتألف منه من عناصر اللمة والصور والموسيقى والأوزان ، والمصنوع وما يتطوى عيه من فصايب المعنى الشعري وموضوعات القصائد . ويلاحظ قدرى هذا التراث على كثرة نصوصه وتنوع مناسباته أنه تسرى فيه عند هؤلاء النقاد الثلاثة روح واحدة ، ويتظمه خيط فكري وهي واحد ، على نحو يجعل من هذه الكتابات نسخا يشبه بعضها بعضا ، ونخلو أو تكاد بما هو جدير بأن يميز ناقلنا من آخر ، منها اتفقت المصادر التي كانوا يأخذون منها ، والمدارس لمدية التي يدعون لفلسفتها ، وهو ما ياقص الفلسفة النقدية التي صدرت عنها هذه الجماعة ، والتي تتلخص فيما يطلقون عليه «شعر الشخصية» أو أدب «النفس المتارة» ، يريدون به لأدب الذي يعبر لنا فيه صاحبه «عن الدنيا كما يحسها هو لا كما

يحسها غيره . لما يمار به أدبه من مزية ، ويتم به من سمه . لأنه إنسان له ذوق وحالته ومهم وتجربة وحقق وعادة . لا يشبه فيها الآخرين ولا يشبه الآخرون فيها»<sup>(١)</sup>

ومها يمكن من حقيقة هذه المشابهة وأساسها ، فقد أثارت شكوكا نقدية عميقة حول أصالة فكر هذه الجماعة بعمامة ، وأحد بعضهم من بعض خاصة<sup>(٢)</sup> . ولقد كانت محاولة أصحاب الديوان تحديد مفهوم جديد للشعر هي المصطلق الذي انطلقوا منه إلى تحديد المفاهيم الجديدة لعناصره الأخرى . ولدينا من كتابات هؤلاء النقاد ، مما يعكس مفهومهم للشعر ، نصوص كثيرة أوجهاها ما جاء في مقدمة العقاد للجزء الثاني من ديوان شكري الذي طبعه في سنة ١٩١٣ بعنوان : «الشعر ومرباه» جاء فيها :<sup>(٣)</sup>

«ليس الشعر لغوا تهذى به القرائح فتشده العقول في سماع كلامها وتصورها ، علو أنه كان كذلك لما كان له هذا الشأن في حياة الناس . إن الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب ، والحوهر الصميم من كل ما له ظاهر في مشاغل الخواص والعقول . وهو ترجمان النفس ، والناقل الأمين عن لسانها ، وإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تداحى بينها وبين ضميرها فالشعر كاذب ، وكل شيء في هذا الوجود كاذب ، والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة في شيء من الأشياء»

«وقد يخالف الشعر الحقيقة في صورته ، ولكن الحر الأصل من لا يتعداها ، ولا يخالف روحه روحها ، لأنه لا حقيقة للإنسان إلا بما ثبت في النفس واحتواء الحس . والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن أهوى ، إن هو إلا وحي يوحى .....

«والشعر وحده كعبيل بأن يبدى لنا الأشياء في الصورة التي ترضاهم خواطرننا ، ونأسس بها أرواحنا ، لأنه ناسج الصور ، ودمج الأجسام على المعاني النفسية ، وهو مستعد مترع في عرش النفس ، يجمع الخلل على كل ساعة كمثل بين يديه ، ويعرض الطرف عن كل مالا يحب النظر إليه .»

«والشعر لا تحصر ميزته في الفكاهة العاجلة والترفيه عن الخواطر ... ولا في تهذيب الأخلاق وتلطيف الإحساسات ، ولكنه يعبر الأمة أيضا في حياتها المادية والسياسية وإن لم ترد فيه كلمة عن الاقتصاد والاجتماع ، هاما موضوعاته وأبوابه مظهر من مظاهر الشعور النفسي ، ولن تذهب

حركة في النفس بغير أثر ظاهر في العالم الخارجى .....

«وأما شاعر كان واسع الخيال، قوى التشخيص، فهو أقرب إلى الإفرنج في بيانه، وأشبه بالآريين في مزاحه، وإن كان عربياً أو مصرياً، ولا سيما إذا جمع بين سعة الخيال وسعة الاطلاع على آداب العربيين».

وقد نلنا الاقتباس من هذه المقدمة لأنها في رأينا وثيقة نقدية احتشد فيها العقاد لتقديم نموذج شعري جديد لواحد من أعضاء الجماعة التي حملت عبء الدعوة إلى تطوير الشعر العربى وتحريره من أسر القديم. وتتردد هذه الآراء بشكل أو بآخر، في كتابات العقاد الأخرى<sup>(٨)</sup>، كما تتردد في كتابات شكرى ولادنى. فذهب شكرى إلى تعريف الشعر تعريفاً عاطفياً في قوله<sup>(٩)</sup>:

«الشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعاى الشعرية، وأن يعيش عيشة شريفة موسيعة نقد، استطاعته. ويبغى له أن يعود نفسه على البحث عن كل عاطفة من عواطف قلبه، وكل دافع من دوافع نفسه؛ لأن قلب الشاعر مرآة الكون، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاصلة، أو قبيحة مردونة وصعبة .....

ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره لا حياة فيه؛ فإن حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها، ومن كان سقيم الدوق أتى شعره كالحين ناقص الخلقه. والشاعر رسول الطبيعة، ترسله مروداً بالغات، كي يصقل بها النفوس ويحركها ويزيدها تورا ونارا، عظم الشاعر في عظم إحساسه بالحياة، وفي صدق السريرة الذى هو سبب إحساسه بالحياة .....

ولا يختلف مفهوم المازنى لطبيعة الشعر وخصائصه عن مفهوم صاحبيه؛ فقد ألح مثلاً على عناصر بعضها من مقوماته العسية حين عمد إلى تأكيد دور العاطفة والخيال والمجاز والصدق في صناعة الشعر، في كلام كثير يجترئ منه هذه الإشارات الدالة التي نغى عن غيرها منه<sup>(١٠)</sup>:

«ما الشعر إلا سمان لا يزال الإنسان ينشأ في نفسه، ويصرها في فكره، ويناجى بها قلبه، ويراحع بها عقله. والمعاني لها في كل ساعة تجديد، وفي كل لحظة تردد وتوليد، والكلام يمنح معناه بعضاً، وكلما اتسع الناس في الدنيا اتسعت المعاني كذلك».

والصدق في الترجمة عن النفس، والكشف عن دجيلها، أبلغ في التأثير وأنجح، والأصل في الشعر وسائر الفنون الأدبية على احتلالها وتباين مراتبها وغاياتها، النظر بمعناه الشامل المحيط .. وهو يحلق بالمرء فوق الحياة، ويرغمه أن يحس ما يرى وأن يرى ما يحس، وأن يتخيل ما يعلم وأن ما يتخيل، وهو يحبل القبح جلالاً، ويزيد الجمال مصرة وجلالاً، ويفجر في النفس ينابيع الأمن والفرح والسرور والألم .....

«... وليس بشعر عالم يعبر عن عاطفة أو يثرها .... وما أن العاطفة تحتاج إلى لغة حارة تعبر عنها، فقد استعملت المحسنات البدعية، لكن هذه المحسنات صارت مردولة بالصفة والتكيف؛ أما عند شعراء الطبع فتأتى عمواً، وتكاد لا تحس؛ فهي جميلة الوقع، معبرة تعبيراً صادقاً عن العاطفة .....

«... وليس الأصل في الشعر الاستقصاء في الشرح، والإحاطة في التبيين، ولكن الأصل فيه أن تترك كل شئ للخيال ...»<sup>(١١)</sup>

ونعكس هذه الموصى القليلة، حين يهتم بعضها إلى بعض، معهما يجتبه للشعر، أحد بدور في كتابات هؤلاء العقاد دوراً واسعاً يلخصه وصف العقاد للشعر بأنه «صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام؛ والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الوساطة». وهى صناعة فيما يرى هؤلاء النقاد الشعراء، تقوم على أصول ثلاثة هى: العاطفة والخيال والنوق، وتنطوى على عناصر أخرى فرعية تكملها وتفسرها من اللغة والأسلوب والأغراض والموضوعات والصور وغير ذلك من العناصر العسية والموضوعية التي ألحت هذه الطرفة في الحديث عنها فيما خطته من دراسات ومقالات.

وليست هذه الأصول والعناصر جديدة في ذاتها، أو خاصة بتقد الجماعة وحدها، ولكنها أصول وعناصر عامة يتردد ذكرها في سائر المذاهب النقدية الأوربية المعروفة، من الكلاسيكية إلى الرومانسية والرمزية والواقعية والعسية وغيرها من مذاهب نقد الشعر، التي تعاقب عليها الفكر النقدي منذ أفلاطون وأرسطو وهوراس حتى العصر الحديث، ومن ثم فإن محاولة تفسير هذه المفهوم للشعر وتقويمه ورده إلى مصادره لا تتحقق إلا بمراجعة معاني هذه العناصر التي تولده كما تتحلل لنا من خلال تراث هذه الجماعة النقدي، في شكله التنظيرى والتطبيقي.

وستطيع أن ندخل إلى هذه المحاولة من التفسير والتفهم عن طريق بعض الملاحظات العامة التالية:

(١) أن هذه الجماعة قد حرصت في تفسيرها لمعنى هذه الأصول والعناصر على إضفاء صفة «الصدق» عليها وقياسها



عفايته . وقد كان العقاد أكثرهم إلحاحا على «تصير الصديق» في كتاباته ، وعلى الرغم من أنه لم يتحدث عن مفهومه للصديق في الأدب حديثا مباشرا ومفصلا ، فإن إشاراته الكثيرة ، المباشرة وغير المباشرة ، إلى هذا المقياس النقدي يمكن - إذا ما جمعت وصم بعضها إلى بعض - أن تلقى صوفا على مفهومه لمعنى الصديق ووظيفته في الأدب بعامة والشعر خاصة ؛ فهو يوثق من الصلة بين الصديق والوجدان ، ويراهما عنصرين متلازمين ومترابطين لتحقيق الوحدة العمية ، كما يوثق من الصلة بين الوجدان والصديق وبين شخصية الشاعر ونفسه وظروف البيئة الخاصة والعامة من حوله ، وبين هذه العناصر جميعا ولغة الشعر وأساليبه وصوره ومعانيه<sup>(١٦)</sup> . وفي عبارة مختصرة ، إن الصديق الذي تحرص هذه الجماعة على أن تبرز الفن الشعري بمساره على حد تعبير العقاد ، هو صديق الشاعر والمواطن والموقف واللغة ، والمعاني والصور والأساليب والخيال ، إنه ببساطة «العصرية والحداثة» ، ذلك لما جسس الذي كان يؤرق جماعة الديوان على نحو ما تشخصه كتاباتهم النقدية والإبداعية .

(٢) ولقد كان إيمان هذه الجماعة العميق بمبادئها وأفكارها بالخطط الناتج الشعري في بيئات «المقلدين» في سياقات عليقة بركة عدوانية على نقدها ، تنجبه إلى هدم التيار التقليدي وتقويضه من ناحية ، وسيادة نزعة تعليمية متعالية تستصحب إلى فرض مبادئهم «النقدية الجديدة» فرضا على أذواق المبدعين والمتلقين ، وغرسها في عقولهم ، من ناحية أخرى . وقد نتجت هذه النزعة العدوانية والتعليمية أكثر ما نتجت في كتابات العقاد عن شوقي ، وكتاباته المازني عن شكوى . وعلى الرغم من أننا سوف نعود إلى مناقشة هذه النزعة النقدية المزدوجة وتقويمها ، فإننا نقل هنا بعض فقرات من كتابات العقاد والمازني . تشخص هذا الاتجاه ، وتكشف إلى أي مدى تحرر أصحابه من قيود الحيدة والموضوعية ، ليطلقوا على سجاياهم في مهاجمة اشعراء «المقلدين» في أشخاصهم وعقائدهم وأخلاقهم ومنهم الشعري ، والإدلال على القراء بثقاتهم ومعارفهم ، وهدايتهم إلى الدوق الشعري الصحيح ! فالعقاد يقول في ختام حديثه عن رواية قميز التي نصها المرحوم أحمد شوقي :<sup>(١٧)</sup>

«وقد يحسن أن يحتم النقد بهذا الموقف الذي ختمت به الرواية ، جعل الدين يتربحون بشعر شوقي من غوغاء الأدب يعلمون الآن ماذا ينقصه من أداة الشاعر التحليل المنكر ، يعلمون منزلة الشعر الرفيع ، ويفقهون أنه مركب ليس بالسهل ، وصناعة لا تعني عيا الطلاوة والعمومة في الصياغة ، فهذه قدرة تكسب بالمرانة الطويلة ، وتعدو طبقة الملوك الآلية والصناعات اللفظية . أما الشعر الرفيع فهو الخلق والابتكار والقدرة على تصوير الحياة في صورتها السليمة بلا تشويه ،

فالخيال الذي لا يرى أو لا يرى الأمور إلا عن عكس ما ينبغي أن تكون عليه ، آفة وعيب ، وليس بقدرة ووجع ! وقد أتى شوقي إلا أن يفرغ جميع نقائضه في رواية قميز .. ..

ودعنا من عيوبه التي نعيبه فلا شأن لنا بها في هذا المقام ، وإنما نعتبر بما نراه في الرواية من تقلب هذا الإنسان بين الناس ، وتحيفه لنفيسه والقبض ، فأما الشعب فهو يتلقاه بما لا يصير ذوى التمرد من دعاء وصحب ! وأما ذوو التمرد فهو يتلفهم بما يسرهم ويربهم حين يسمعون مثل قوله (في المسرحية) : «مولاي ! إن الوعد في ارتياح .. ..»

ويقول المازني في مقال بعنوان «صم الألعيب» ، مهاجما شخص شكوى وفيه في كلام كثير نجترئ منه هذه الفقرات القصيرة التي تشخص هذا الروح العدواني الذي كان يصعب نقده بعامة ونقد العقاد بخاصة .

«شكوى صم ولا كالأصنام ، ألفت به يد القدر العابثة في ركن خرب على ساحل اليم ، صم تمش فيه سخرية الله المرة ونهكم «أرستغايير السماء» ، مبدع الكائنات المضحكة .

.. قد ركب شكوى الجهل فتكف مالا يحسن ، أراد أن يكون شاعرا وكاتب من الطراز الأول ، وظن أن الاجتهاد يعني غناء الاستعداد ، فلا هو بلغ أية درجة مما طمع ، ولا هو أبلى على خلفه الوداع وقناعته بميسور العيش ومنزل له ، وحال ألبسه إياها !

ولا كان السقم في الكلام مرده السقم في الدهن ، فسبنا نقدنا بالدليل الضمى مستخلص من كتاباته على اتجاه دهنه ، ثم نعقب بيدينا بفساد الذي اكتظت به دواوينه ، ونحتم الكلام بتفصي سرقاته وإعاراته على شعراء العرب والعرب جميعا ... .. !

(٣) ولم تقصر هذه الجماعة نزعتها التعليمية على محو رساها أصول ومبادئ جديدة لصناعة الشعر ، إنما اتسعت بها لتشعوب وظائف الشعر في الحياة . ويطول بنا الأمر إذا رحب نحصى أقوال هذا الناقد أرواك حول هذه الوظيفة أو تلك ، فقد تأثرت هنا وهناك في كتاباتهم النقدية والإبداعية ، مثل أفواهم عن أي عنصر آخر من عناصر الأدب والشعر التي عرصوا . ولكننا نستطيع ، على الرغم من ذلك ، أن نحدد طبيعة هذه الوظيفة بأنها وظيفة مردوخة ، بعبارة : فهم يرون للشعر وظيفة احتيائية وحقيقية ... كما يرون له وظيفة جمالية ؛ وهي وظائف قد

حرصوا على تحديدتها من خلال منظورين متقابلين : إنساني عام ودائي فردي .

وقد أوردنا فيما مضى شواهد من نقد هذه الجماعة كافية لتشخيص طبيعة هذه الوظيفة المزدوجة للشعر ، واصطراطها بين ادائية والموضوعية ، ولكننا - مع ذلك - لا نريد أن يعرّى مبحثنا هذا من نص آخر طريق للأستاذ العقاد بشره بمصطلح «مفراج الشعر» ، يلخص فيه هذا المنظور المزدوج إلى وظيفة النفس الشعرى . بين الإنسانية العامة والادائية الخاصة . فيقول محدداً مقاييس الشعر الصحيح <sup>(١٧)</sup> :

« ... أما هذه المقاييس فهي في مجملها ثلاثة :  
الخصها فيما يلي :

فأولها : أن الشعر قيمة إنسانية ، وليس بقيمة لسانية ، لأنه وجد عند كل قبيل ، وبين الناطقين بكل لسان ، فإذا جاءت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة ، فإذا ترجمت القصيدة المطبوعة لم تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على عرض واحد ، وهو أن المترجم لا يساوي الناظم في نفسه وموسيقاه ، لكنه إذا ساواه في هذه القدرة لم تفقد القصيدة مزيتها من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة . كما نرى في ترجمة «فترجيرالد» لرباعيات الخيام .

والثانيها : أن القصيدة بنية حية ، وليس كقطع متناثرة يجمعها إطار واحد ، وليس من الشعر الرفيع شعر تعبر أوصاف الأبيات فيه ، ولا تحس منه ثم تعبر في قصد الشاعر ومعناه .  
والثالث : أن الشعر تعبير ، وأن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع وليس بدي سليفة إنسانية ، فإذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه ، ولم تتصل لك شخصية صادقة لصاحبه ، فهو إلى التسلق أقرب منه إلى التعبير .. »

وبواضح أن العقاد يحدد وظيفة الشعر من خلال تحديده لطبيعته الفنية ، وخلاصة ما يقوله ، إذا صح فهمنا هذا النص ، أنه يرى في الفن الشعرى صيغة تجمع بين الذاتية والموضوعية من جهة ، ويرى في الشاعر ذاتاً تجمع بين الفردية والإنسانية من جهة أخرى . وتفسير ذلك ، حين نترجم رأيه في وظيفة الشعر إلى لغة نقدية حديثة ، أن العقاد يرى في الشاعر والشعر شيئاً واحداً ، موضوعاً وتعبيراً في آن واحد ، وفي عبارة أخرى إذا أردنا مزيداً من الفهم والتفسير ، أن الشعر يكون «تعبيراً» حين تنعكس على مرآته الصاعية عواطف الشاعر وأحاسيسه الفردية والإنسانية ، ويكون «موضوعاً» حين يرى قرائه فيه ذات الشاعر ، أو على حد تعبير العقاد ، «شخصية صادقة لصاحبه» ! أما الشاعر فيكون موضوعاً حين يكون قلبه

«مرآة الكون» ، فيه يصير كل عاطفة جليلة شريعة خاصة ، أو صيغة مردولة وصيعة . « ، ويكون تعبيراً حين يمثل هذه الأحاسيس الفردية والإنسانية إلى أشعاره في صور صادقة . ولعله قادره على التأثير والإعلاء

ولقد قامت حول وظيفة الذات والموضوع في الأدب الإبداعي مناقشات حثيثة ، اتحدت فيها المذاهب الأدبية المختلفة من المرأة والمصباح ومزين داللي على هذه الوظيفة أو تلك ، على نحو ما نجد في الرومانسية خاصة وغيرها من المذاهب التي قامت على أنقاضها بعمامة ، وهو تراث نقدي . لا أصل أن قادرون على العوض فيه في هذه المناسبة التي نخصص بدراسة نقد هذه الجماعة <sup>(١٨)</sup>

(٤) ويلاحظ قارئ هذا التراث النقدي ، خصوصاً ما كتبه الأستاذ العقاد منه . أنه ينحصر في تفريرياً خالصاً ، وأن الآراء الواردة فيه قد صيغت في لغة منطقية مشربة بروح فلسفي ، وهو ما كانت له آثاره في إنزال هذه الآراء النقدية منزلة الحقائق الثابتة في نفس القارئ العادي وعقله . كما كانت له آثاره في إيهام كثير من المثقفين بمحدثها وصحتها ، فهو يقول ، مثلاً ، محدداً ما يعنيه بشعر «الشخصية» الذي أخذ ينجح عليه في كتاباته ، متخذاً من نموذجها عيناً عالياً للشعر المتطور على نحو ما كان يفهمه ويدعو إليه : <sup>(١٩)</sup>

«وليس هذا بشعر النفس المتارة ولا بشعر النفس والخاصة ، إذا أردنا أن نصيب معنى الامتياز . وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذي هو رسالة حياة ومودج من عادات الطبيعة ، وإنما ذلك ضرب من المصنوعات فلا أو رحص على هذا التسويم !

والفرق بينه وبين شعر «الشخصية» أن «الشخصية» تعطيك الطبيعة كما تحسها هي لا كما تنقلها بالسباع والمجاورة من أهواء الآخرين . وهذه هي الطبيعة وعليها ريادة جديدة ، تطلبها أبداً ، لأن الحياة والفن على حد سواء ، موكلان بطلب «الفرد» أو النموذج الحادث ، أو موكلان بطلب «الخصوص» والامتياز لتعظيمه وثيقته ، والوصول منه إلى خصوص بعد خصوص ، وامتياز بعد امتياز وأقرب ما تمثل به لذلك زارع يستب صوف الثمار ليتنى بها «المعبر» في صفة من الصفات المطلوبة . فإذا عثر بالثمرة الواحدة التي وصل فيها إلى عرصه ، قومها وحدها بعشرات الأقدنة من الثمرات الشائعة عند عرما ، لأنه بهذه الثمرة الواحدة يستأثر بالطلب والإقبال ، ويعص على ثمرات الشيوخ والعصور ! وهكذا «الشخصية المتارة» في عالم الشعر أو عالم الحياة عامة : هي

عندنا وعند الحياة التي أنشأتها أقوم من جميع  
المشاهير الشائعات ، وإن كن جميعاً مطبوعات  
غير مقدمات ولا زائعات»

ومثل العقاد لشرح الشخصية بأبيات يترعها انتزاعاً من  
قصيدة طويلة للمتنبي ، فيقول :

«... وسوء الظن بالناس شعور يحامر جميع  
المحربين المحكين ، الذين عركوا الزمان وخدروا  
نفقات القلوب ، وعدوا إلى خبايا السرائر ،  
وبكن المتنبي وحده هو الذي يقول حين يسوء  
الظن بالناس :

ومن عرف الأيام عرفني بها  
وبالناس روى رحمه غير راحم !  
فليس محروم إذا ظفروا به  
ولا في الردى الجارى عليهم بآثم !

وهو كلام طبيعة لا ريب فيها ، بل هو كلام تجريبي لا شك  
فيه ، ولكنه تجريبي المتنبي خاصة دون سائر المنطوقين وسائر  
المحررين ، لأنه الرجل المفامر الطواف الذي عاش في زمان  
الدول الدائلة ولطماع الغادرة ، ولقي الناس في سبيل الشج  
والترهب والمهالة ، وتعود أن «بخله في يسوع أخلاقه  
بلسة الطبع» لا بعلمة الأخلاق ولا بعلمة العرف  
ولا بعلمة الدين ... ..

وهذه أفكار نقدية ، على الرغم من نزعتها الفلسفية  
والعلمية ، وصيغتها المنطقية الباردة ، لا تقترب كثيراً من النقد  
معمومه الدقيق ، الذي يتوخى تفسير النصوص الأدبية  
والكشف عن مقوماتها الفنية ونقوتها في ذاتها . وهي أفكار ،  
مع ذلك ، لا يستطيع القارئ فهمها وتفهمها تقريباً صحيحاً إلا  
حين يجردها من نزعتها الفلسفية وصيغتها المنطقية ، ويبني عليها  
الفروض المسبقة التي تقوم عليها ، والقياس المنطقي «المصل» في  
بعض الأحيان .

ولعلنا نستطيع الآن ، في ضوء ما قدمناه من تلخيص لآراء  
جماعة الديوان في الشعر ومقوماته ومقاييس بنده ، وما سجلناه  
على ذلك الفكر النقدي من ملاحظات عامة ، أن نقرر بوضوح  
أما لنا وراء نظرية متكاملة في مفهوم الشعر ونقده ، ولكننا  
إزاء أفكار وآراء نقدية عامة ، وليدة قراعات متنوعة في الأدب  
والنقد ، جرت على أعلام هذه الجماعة في مناسبات مختلفة ،  
وشقينا في جمعها من مظانها من الكتب والمقالات  
والأحاديث ، ذلك أنهم لم يعنوا بتوضيح «نظريتهم» في دراسة  
مستقلة ، على كثرة ما خلصوه من دراسات ومؤلفات ، إلا  
المرنى الذي ألف كتاباً في «الشعر : غاباته ووسائله» ، لا

يضيف إلى هذه الأفكار المتناثرة في كتاباتهم جديداً ، ولا يعبر  
من هذه الحقيقة شيئاً .

وإذا رحنا نتبع أصول هذه الأفكار النقدية ونكشف عن  
مصادرها القديمة والحديثة ، ألبيناها تتوزع في نوعين من  
الكتابات : الأولى ، قديمة : كلاسيكية وعربية . والأخرى ،  
حديثة : عربية وأجنبية .

أ - أما المصادر القديمة فيمكننا القياس المصادر الكلاسيكية  
مها في كتابات حيلين هما على وجه التحديد حيل لرواد من  
فلاسفة اليونان والرومان ، وهم : أفلاطون وأرسطو  
وهوراس ، وحيل الكلاسيكيين الأوربيين الذين تلقوا هذه  
التراث الكلاسيكي وشرحوه ونسوه وقاموا بالتزام أصوله  
وقواعده في الشعر والمسرح والنقد . وإلى كتابات هذين الجيلين  
تعود أصول هذه التركة الكلاسيكية العالمة هي تراث هذه  
الجماعة النقدي ، وهي ترعة وإن كانت تتردى لنا من خلال  
صياغتها العربية في صورة محتمة بسبب فقدانها لبعض  
خصائصها المميزة ، فإن التأمل فيها لا يلبث أن يكتشف أن هذا  
الاختلاف ظاهري ، وأن هناك ما يصعبها بأصولها التي انحدرت  
مها . وتستطيع تلخيص المظاهر الكلاسيكية المشتركة بين تراث  
جماعة الديوان وتراث الكلاسيكيين النقدي في ثلاثة أصول  
عامة ، ينطوي كل منها على عناصر أخرى هية وموضوعية ،  
هي : التركة العقلية ، والترعة التعليمية (أو الخلقية) ، والطبيعة  
الشعرية .

وبما يتصل بالعقل فقد جعل الكلاسيكيون له مكانه عصبية  
في آدابهم ، ووكّلوا إليه كل شيء تقريباً يتصل بعملية  
الإبداعية ، من التقرير والتفسير ومبرأهوار النفس الإنسانية ،  
إلى تهذيب الانفعالات وتهذيبها من كل ما هو رائف وكذب ،  
وتنظيمها تنظيمًا خاصاً . وليس العقل الكلاسيكي عقلًا تجريدياً  
خالصاً ، ولكنه عقل تحليلي ، يمتزج فيه الفكر بالشاعر امتزاج  
متوازناً . وقد جعل ذلك من العقل «رقياً» صارماً على الخيال ،  
والمواطن ، والوصف . وقد عبر الكلاسيكيون عن هذه  
«الرقاة» تعبيراً طريفاً ، فرأوا في الأدب عربية «هي عربية  
الخيال ، يجرها عرس جموح هو الانفعال ، ويتولاها حودي  
صارم هو العقل» (١٥) ! رمزا على سيادة العقل ونحكمه في  
الصناعة الفنية ، وهما سيادة ونحكم كانت لها آثارها المنمّنة في  
انحصار الصورة في الأدب الكلاسيكي عن نشاط الخيال ،  
وجسورها ، بسبب ذلك ، إلى الحكاية الصادقة ، واحترار  
«الطبيعة نموذجاً للفن ومعبداً له ، وإن أكمبها الفن بوسائله .  
فالفرس يمثل الطبيعة ويروضها ويهذبها ، ومن ثم فإن سر عظمة  
الشعر وقوته في صدق الشاعر بصدق تمثيه للشجرة أو معاناته لها  
بنفسه ، على نحو ما يرى أرسطو وهوراس (١٦)

وقد كان أرسطو يقدم النقاد الكلاسيكيين الذين ألقوا على  
الوظيفة التعليمية والخلقية للأدب ، أولاً ، من خلال الصلة

الوثيقة التي يقيسها بين الشعر وسائر الفنون الأخرى من الموسيقى والرسم والرقص والبناء ، فهو يرى أن هذه الفنون لا تقتصر وطبيعتها على رسم الطواهر ، بل تصور كلها الأخلاق والوحدات والانعالات ... » عن طريق المحاكاة التي تتحد بالضرورة واحدا من طرق ثلاث : « أن يمثل الأشياء كما كانت في الواقع ، أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون »<sup>(١٧)</sup> . ولأنها ، من خلال ما ينسب إلى المأساة ونسبها ، من وظائف حقيقية تلعب درونها فيما يسميه Cartharsis نتيجة ما تثير الأولى من مشاعر الخوف والرحمة في النفوس ، وثانيه من انفعالات الضحك والسرور .

ومن هذه الطبيعة الخفية والتعليمية المردودة نبعث مبادئ انتم بها الكلاسيكيون التزام صارما ، وتأثرت بها جماعة نديون تأثروا واصحابها ، يهنا منها مبدآن هما : التزوع إلى الإنسانية المطلق ، والتعور من كل ما يأتي منه الذوق العام . فهم يرون أن وراء كل فردى خاص ، إنسانى عام ، ومن ثم فلا نفع في المسرحيات الكلاسيكية على نماذج بشرية خاصة أو شدة ، ولكن على نماذج إنسانية عامة ، « فالبحر الذي رسمه موبير ، مثلا ، لا يمثل ذاته ، بل كل غيل آخر » في أي بقعة من العالم يمكن أن يوجد فيها ، كما أن تجارب الحب في الأدب الكلاسيكي ، تجارب إنسانية عامة ، تنفصل فيها الذات عن الموضوع ، فالذات تراقب وتعمل وتغير ، ولكنها لا تتزعزع . بالموضوع امتزاج الرومانسى الذي يصدر عن تجارب خاصة تجعل من أدبه أدبا ذاتيا مملقا على مواقف وأحاسيس فردية . وفي اختصار إن الكلاسيكيين يعرفون ما يعرف منه الذوق العام من الألفاظ النابية ، وصور العنف والتفك ، ومعانرات اللذة في تعاصيها الواقعية ، فكل ما يحرص الذوق المهدب على كتمانها يكتمه الفن ويأفف من ذكره<sup>(١٨)</sup> . ولذلك خلت مسرحياتهم أو كادت من مشاهد العنف والقتل وسفك الدماء ، مستغنيين عنها بالإشارة والتلميح

وينحصر مفهوم الشعر عند أرسطو في « المحاكاة » . أي تثير أفعال إنسان ما بين خيرة وشريرة ، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولد بعضها من بعض<sup>(١٩)</sup> . ولذلك وجب على الشاعر ألا يتكلم بمفهوم ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محكما ... وأن يصعب نصب عييه ، قدر المستطاع ، المواقف التي يرتبها ، فهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولا يبدع شيئا مما عساه أن يكون مدعاة غرور أو اضطراب<sup>(٢٠)</sup> . ويقرر أرسطو « أن أقدر الشعراء تميرا عن الإيحاء أولئك الذين يملكهم انعطاف وأقدرهم تعبرا عن العصب من استطاع أن يملأ بالعصب قلبه . وهذا هو الشعر من شأن انهو يبين فطره . أو من شأن دوى المعاصف أحياشه . فالأولون أكثر سبورا للنعكف

مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون غديرون على الاستسلام لشهوة الجحون الشعرية »<sup>(٢١)</sup> . وواضح أن أرسطو لا يقصد بالطبيعة التي يتختم على الشعراء محاكاتها ، العالم المادى الذي يقع خارج النص الإنسانية ، ولكن الطبيعة التي يقصدها هي طبيعة النص الإنسانية بما تطوى عليه من عرائز ومشاعر وأحاسيس بشرية وإنسانية عامة . ومعر الشعر عن نصيبه الإنسانيه يقتضى منه حيرة عميقة خصائصها . وهي حيرة جب ان يحكم من ، نتجبات الخوهرى . وسفط الصهرى .

وقد كان لجهود أرسطو في التفتيش للنش شعر رد بعضه في وضوح أصول المذهب الكلاسيكى في الأدب وسببه . وهو مذهب قد أخذ في أوروبا إبان عصر النهضة صيغ بتدريس نموذج أرسطو . على نحو خلق روحا فكريا ودينا عاما لدى الأدباء والطلاب . يرح إلى حجرة التدريس لأدبه بتدريسه « تصدور عنها . وهو ما جعل من الكلاسيكية ذبا تنديد حق . على عكس المذهب الرومانسى الذى يعد أدب الثورة على التفسد لغة تعبيرها

وحيث يترك المصادر الكلاسيكية الأوربية إلى مصادر العربية القديمة التي تأثرت بها جماعة نديون تأثروا واصحابها في تربية النقدى . نجد أنفسا في مواجعة تراث أدبى آخر لا يقل « كلاسيكية » عن تراث أرسطو وهوراس . وتراث غيرهم من أدباء عصر النهضة وفادده . ويستطيع أن يحصر هذا التراث العرفى في مصدرين : الأول ابتداعى ، يتشبه في تراث شعراء القدماء من جاهليين وأمويين وعباسيين ، والثاني نقدي . تشخصه كتابات النقاد العرب المشهورين من أمثال الأمدى والحرجاني وابن قتيبة ، وابن رشيق ، وابن خلدون وحارم القرطاجى ... وغير هؤلاء من البلاغيين واللغويين وفاد الشعر المعروفين .

ومن الملاحظ ، فيما يتصل بالشعر العربى القديم ، وهو المصدر الأول ، ان جميعه الديون قد استغنت منها الأعلى في الشعر الذى ظلت تنمى به وتدعو إليه في كتاباتها ، مختصة . من شعر كبار الشعراء العرب الذين شهروا في تاريخ الشعر القديم ولعبوا . لهذا السبب أو غيره . دورا بارزا في حركة التطور الشعرى على أيامهم . وفي عبارة مختصرة إن العقاد والمبارى وشكري - على عكس ما يتبع في أوساط النقصين عنهم - قد احدثوا من الصيغة الشعرية القديمة . لغة وأسلوبا وصورا وأورا . إطارا ثابتا لمصائدهم الشعرية . فليس من قبيل المصادفة . إذن ، أن يتفق هؤلاء النقاد الثلاثة على الإعجاب بشعر طائفة معينة من الشعراء القدماء من أمثال ابن ربيعة . وحميل شبة . وكثير غيره . وأبى نوس . وشار . والمثنى . والبحرى . وأبى العلاء الممرى . وغيرهم من شعراء المشهورين . ويفردوا لدراسهم انفعالات « كثيرة ولكنك فيك العقاد عن جميل شبة وعمر بن أبى ربيعة ، وفي القصص المثنى وأبى نوس . كما يكتب المثنى عن بشر

واس الرومي ، والمتنبي ، ويكتب شكري عن السحري .  
والشريف الرضي ، وابن الرومي ، وأبي تمام .. وختار من  
هذه الدراسات فترتين قصيرتين تشخصان هذا الولع بالشعر  
العربي القديم ، الأول من مقال طويل للأستاذ عبد الرحمن  
شكري في « ابن الرومي الشاعر المصور » .<sup>(٢١)</sup>

« وأبدع بها وأعظم قصيدته التي مطلعها .  
يا صارب المثل المخوف مطربا .

وعدى أن هذه القصيدة من أعظم وأنجل  
قصائده ، وكل منتخبات من شعره لا تشملها تعد  
ناقصة ، وفيها بحث على مقالة النفس لطايع  
الشعر ، وعلى تنمية طناح الحرر . وقد بلغت قوة  
التصوير عند ابن الرومي مبلغا جعله يصور الطبيعة  
وكأنها من الأحياء ، وربما كان ولوعه بذلك أكثر  
من ولوع شعراء العربية الذين كانوا يجردون من  
أسماء أشخاصا ، يحاطبون الليل أو السرى أو  
الرياح أو النجوم أو الربوع والأطلال أو الفراق ،  
فيحدثونها ويحدثهم . وهذه الصفة من قبيل تلك  
النسبة في ابن الرومي ، وإن كان إحساسه بحياة  
الطبيعة أصم وأشبه بطريقة الشعراء الآريين .  
وليس شبه ابن الرومي بالشعراء الآريين مفصول  
على إحساسه بحياة الطبيعة وإشاعة المعنى في أكثر  
من بيت ، وتقصى أحرار المعنى ، بل هو يشمل  
أيضا تفضيلة محاكاة الصور الخيالية ومعانيها على  
المحاكاة النمطية والشكلية ..... »

والدبة من مقال للأستاذ العقاد في « فلسفة المتنبي » ، جاء  
فيه أبيات له في الحكمة ثم علق عليها بقوله .<sup>(٢٢)</sup>

« ... فتأمل هذه الأبيات ، ألا ترى أنه قد قرن  
كل حكم فيها بسببه أو بتفسيره ، وإقامة الدليل  
الذي يبي البراهنة عنه ؟ ! أليس العقل هنا مساوقا  
للطبع لتعريف حكمه وتسوية نظره ، وتمحيص  
المساعدة الطبيعة السمحة له ؟ فذهب المتنبي في  
الحياة ثمرة هذا التراوح بين طبعه وعقله ، ونتيجة  
القدرة على استيعاب مؤثرات الحياة جميعها أو  
محصنها معا فتعدى به السليقة والدمى في وقت  
محدود . وهذه هي صيغة المداهب التي تنشط من  
أقوال الشعراء ، وتحمل في أطوارها حجة الشعر  
والفلسفة التي تمتع لها منافذ القلوب والعقول » .

وقد حرصت جماعة الديوان في كتاباتها تلك على أن يطلقوا  
على الشعراء القدماء ألقابا وأوصافا ، على طريقة قدامى  
المعويين والنقاد العرب ، تشخص طبيعة الصناعة الشعرية  
صدهم ، من مثل أبو الطيب المتنبي حكيم الشعراء ،  
والبحتري أمير الصناعة ، وأبو تمام شيخ البيان ، كما حرصت

على ملاحظة التزعة العقيدة في صياغة المعاني ، والصدق في  
التعبير عن العواطف الواقعية في تصوير ظواهر الطبيعة ، بوصفها  
ظواهر مجردة تشخص المثل الشعري الأعلى الذي يدعون إلى  
تحقيقه ! ولا نحتاج إلى تأكيد هذه الحقيقة ، وهي أن الشعر  
العربي القديم « شعر تقاليد » بكل ما يعنيه هذا المصطلح من  
معنى ، فقد واجهت حركات التجديد فيه مقاومة عجيبة من  
النقاد والمعويين واللاعبيين الذين اعتبروا كل أشكال التجديد ،  
سواء في المعاني والأغراض وأساليب المحرز خروجا عن  
تقاليد الشعر الموروثة ، وإهدارا لما يسمونه « عمود الشعر » ، أي  
تلك المقومات الفنية التي انحدرت إليهم من تراث الجاهليين ،  
وطلت - لذلك - حركات التجديد في الشعر القديم بصورة  
في شكل بعينه هو ، من الناحية الموضوعية ، انعكاس بعض  
الأغراض عن غيرها في القصيدة القديمة لتصبح موضوعات  
لقصائد كاملة ، كالغزل في شكيبه العميف والصریح ، ومن  
الناحية المجازية والمعوية ، اتخذ التجديد شكل توليد في المعاني ،  
وتحريف في الصيغ البلاغية ، على نحو ما تشخصه أشعار  
الأمويين والعباسيين<sup>(٢٣)</sup> وقد انتقلت هذه التقليد ، لغة وأسوبا  
ومجازا ومعاني وأوزانا ، إلى شعر هذه الجماعة ، فعلى لرغم من  
إلحاحهم على « دعوى التجديد » ، وإسراهم في « العدوان  
النقدى » على شعراء التقليد ، فقد التزموا في نظم قصائدهم ،  
بالصيغة التقليدية التزاما محصيا ، كما اتخذوا من مقوماتها الفنية  
مقاييس نقدية يقبسون عليها شعر المقلدين في دراستهم التطبيقية  
حول شوقي خاصة وغيره من المعاصرين له من شعراء التيار  
التقليدي عامة ، وهو ما سوف نحصل بوقفة متأنية في تفسير  
لاتجاه هذه الجماعة الفني على نحو ما يترأى لنا في نتائجهم  
الإبداعي من الشعر .

والنقد العربي القديم ، وهو المصدر الثاني الذي صعد دوق  
هذه الجماعة الفني بطابع « كلاسيكي » ، يتجلى بوصفها في  
مظهرين عامين : تفسيرهم لبعض القضايا الفنية التي أثاروها  
حول الشعر ، كالطبع والصفة ، الوحدة المعنوية ، والقديم  
والحديث ، والتقليد والتجديد ، كما يتجلى في نوعية المقييس  
النقدية التي صعدوا بها في دراسة شعر شوقي وتقويمه من  
الناحية الفنية .

وهما يخص المظهر الأول ، أعني تفسيرات هذه الجماعة  
لقضايا الشعر الفنية ، فقد أفضنا في الحديث عنها في مقال  
حفظناه لرصد « الأصول الكلاسيكية في نقد الشعر عند  
العقاد » خاصة وجماعة الديوان عامة ، وانتهينا فيه إلى نتائج  
توصلنا إليها عن طريق المقابلة بين نصوص من نقد هذه الجماعة  
ونقد القدماء . ولا مطن أنا في حاجة هنا إلى أن بعد ما قررناه  
هناك ، وهو أن هذه القضايا وإن اشتركت في إثارتها ومعالجتها  
سائر المذاهب النقدية في الشرق والغرب ، فإن معالجة العقاد  
والمآزني وشكري لها ، قد سمعت من وجهة نظر عربية استمدوها



والتعرف على قضاياها الفنية واللغوية ، على هذا النحو الذي تهيأ للشيخ المرصني - كان لابد لهم إذن من «حادثة» حادقة إذا صح هذا التعبير ، يحدوهم في طرق الثقافة العربية القديمة المنتشرة ، ويلهم على متابعتها . وكما قدم كتاب «الوسيلة الأدبية» التراث النقدي والشعري القديم هؤلاء النقاد ، فقد هم في الوقت نفسه تراث البارودي من الشعر ، من خلال القصائد التي احتارها منه المرصني بدوقه العربي السليم ، وبذلك هيأ لهم هذا الكتاب قاعدة مزدوجة : معرفة التراث العربي القديم في نماذجها العالية وتلوقه من ناحية ، والوعي بأهميته في حركة التطور الشعري على نحو ما تمثلها تجربة البارودي الإبداعية التي نقدها إليهم المرصني ، من ناحية أخرى !

(ب) أما المصادر الحديثة لهذا النقد التنظيري فيمكن التماسها في مصدرين كما قلنا :

الأول ، كتابات المعاصرين لجماعة الديوان ، الذين اتصلوا ، بطريق أو بآخر ، بالثقافة الفرنسية التي انفتحت عليها البيئة المصرية والشامية في تلك الحقبة المبكرة من حياتها الثقافية . والثاني ، تراث الحركة الرومانسية ، من الشعر والنقد ، في الأدب الإنجليزي خاصة .

ولا أظن أننا مجاوز الحقيقة حين نقرر أن الدعوة إلى تجديد الحياة الأدبية عامة ، وتحقيق العصرية للشعر العربي الحديث خاصة ، لم تكن مقصورة على البيئة المصرية وحدها ، أو أن دعاة التجديد والعصرية ، لم يطلوا صامتين إلى أن ظهرت جماعة الديوان ، فبعت في نفوسهم الإحساس بالحاجة إلى تغيير حياتنا ، وتجديد ثقافتنا . وتحليلها من شوائب التقليد . فانبهروهم في ذلك وترسخوا غطاهم فيما كانوا ينادون به من آراء وذبغوه من أفكار على العكس من ادعاءات جماعة الديوان ومبالغاتهم صاعدين<sup>(٢٨)</sup> ، كانت الحاجة إلى تجديد حياتنا الثقافية والاجتماعية والدينية ، وتنظيم صلاتنا بالحضارة الحديثة و أشكائها المختلفة ، شعورا عاما يحامر نفوس المثقفين في مصر وغيرها من الأقطار العربية الأخرى ، التي كانت قد قطعت شوطا في الاتصال بالأدب العربي الحديث ، كما كان يحدث في سورية ولبنان ، وهو شعور أنتج أيضا من كتابات المصلحين والمجددين من رجال الفكر والأدب والدين ، قبل أن تظهر جماعة الديوان إلى الوجود وتشر شيتا من نقدها وشعرها على القراء !

ويطول بنا الأمر إذا رحنا نرصد «حركات» التجديد الكبرى ، التي عصت بعض أقطار العالم العربي ، مكتفين هنا ، فيما يتصل عصر ، بتسجيل هذه الحقيقة ، وهي أن الدعوة إلى التجديد قد بدأت فيها بداية مبكرة تعود إلى عصر محمد علي ، مؤسس مصر الحديثة الذي كان يؤمن بأن تحقيق التطور الذي يشده لن يتم إلا بتوثيق الصلة الحضارية بين مصر وغيرها من الأقطار الأوربية التي قطعت شوطا كبيرا في التقدم العلمي

من تراث النقد العربي القديم ،<sup>(٢٩)</sup> فليس من قبيل المصادفة أن تنائل آراء هؤلاء وأولئك إلا إذا كان ذلك التماثل نتيجة نظر عميق في تراث العرب القدماء من النقد . وما لنا نبعد ولدينا من اعترافات اثنين من هذه الجماعة ما يغني عن أية شهادة أخرى ، فناداني يقول في مقالة بعنوان «الأدب والخلود» ، محددا دور الكتب في ثقافته ونتاجه النقدي والإبداعي ، ناعيا على نفسه هذا الجانب التقليدي من ثقافته :<sup>(٣٠)</sup>

«... ومن متناقضات ذلك العهد أني كنت من أعظم الكتاب تمسسا للدعوة إلى تحرير الأدب العربي من رق التقليد ، وإن كنت أنا لا أعدد أن تكون نسخة مقتصرة لكل قديم من الآراء وللذاهب والإحساسات والحواليج .... والواقع أني لم أكن إلا كشكولا فيه غليظ مضطرب غير منسق من الآراء المستمدة أو المولدة من هنا وهناك .. !»

وكشف شكري في مقال نشره في الرسالة عام ١٩٣٩ بصورة أوضح عن مصادر ثقافته العربية القديمة ، تلك التي كونت هذا الجانب النقدي أو «الكلاسيكي» من نقده ودوقه :<sup>(٣١)</sup>

«... وقد وجدت في مكتبة أبي كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ المرصني الكبير ، وكان في الجزء الثاني من كتاب الوسيلة مجموعة مسأحة من شعر الشعراء ، وكان به قصائد كثيرة للبارودي والشعراء الذين احتذى البارودي طريقهم في قصائد مختلفة ... وقد أفادني الشيخ المرصني الكبير ... «أنا كنت مدينا لأحد فنانا مدينا للشيخ المرصني الكبير بما أفادني في كتاب الوسيلة الأدبية ، ومدين للشعراء الذين اختار لهم ...»

وهذا النوع من الإطراء الذي يصفه عبد الرحمن شكري على كتاب الوسيلة الأدبية ومؤلفه الشيخ المرصني ، له دلالة فيما نحن بصددده من البحث عن المؤثرات القديمة في نقد هذه الجماعة . وإذا ما عرفنا أن «الوسيلة الأدبية» ليس كتابا في الأدب القديم وحده . ولكنه كتاب في الأدب والنقد وما يتصل بها من علوم البلاغة واللغة ... استطعنا أن نفهم مغزى إشارة شكري إليه ، واستماله به ، واعتباره إياه مصدرا أصيلا من مصادر ثقافته ، وأن ندرك قيمة هذا الكتاب وعظم تأثيره على هذا الجيل من الشعراء والكتاب والنقاد . فليس هناك من شك في أن جماعة الديوان قد اتخذت منه هاديا إلى معرفة التراث العربي القديم ، شعرا ونقدا وبلاغة ، على ما يحدثنا شكري فيما نقلناه عنه ، ولم تكن لهذه الجماعة في مراحل نشأتها الثقافية المبكرة معرفة منظمة بالأدب العربي القديم ، تهيم لها اكتشاف منابع الثرة ، وتذوق نصوصه ،



والثقافي . وقد اتجه ، لتحقيق هذه الغاية ، إلى إرسال البعثات المتخصصة إلى فرنسا خاصة ، لنقل العلوم العسكرية التي كان يحس الحاجة إليها لتحقيق طموحاته في داخل مصر وخارجها . وقد أثمرت سياسة إرساله البعثات لا في نقل العلوم العسكرية وحدها ، ولكن في تهيئة الظروف لاحتكاك واتصال مستمرين بين الثقافة العربية التقليدية والثقافة الفرنسية المتطورة من ناحية ، وعمو الوعي الثقافي بقيمة الترجمة في ذاتها ، وأهميتها في تحقيق التطور الذي كانوا يتطلعون إليه من ناحية أخرى . فأنشئت إدارة للترجمة ، وأسست مدرسة عالية لتدريب المتخصصين فيها . وقد ازداد الوعي بدور الثقافة العربية في التطور ، ودور الترجمة في نقلها ، بعد ظهور الصحافة التي جذبت إلى الكتابة فيها كثيرا من المثقفين المصريين وغيرهم من العرب الذين هاجروا إلى مصر وأقاموا فيها لسبب أو لآخر ، حل محله مدح لظهور حركة ثقافية وإصلاحية واسعة ، كانت لها آثار عميقة على الحياة الأدبية والفكرية والدينية والسياسية والاجتماعية ، على نحو ما نجد في كتابات الرواد من مقالات وكتب وترجمات . وهي كتابات ، خاصة ما كان ينشر منها في الصحف والمجلات ، يمكن حين تجمع وتدرس أن تكشف لنا ، في جانبها الأدبي ، عن حركة نقدية خصبة أقدم بكثير من حركة أصحاب الديوان ، كان أصحابها يزاججون بين معرفتهم الدقيقة بالثقافة العربية القديمة ، وإطلاعهم الواسع على الثقافات لأوربية الحديثة ، التي أخذوا يصمدون من زوايا الأدب والنقد مما كانوا يذيعونه من آراء ، ويثيرونه من قضايا ، حول الدعوة إلى تطور الأدب العربي الحديث .<sup>(٢٤)</sup>

وعلى الرغم من أن تراث هذه الحركة النقدية الإصلاحية ، إذا صح هذا الوصف ، لا يزال حيا في صفحات الصحف والمجلات الأدبية التي كانت تصدر في ذلك الوقت ، فإن ما لدينا من نصوصها وهو قليل ، يمكن أن يشخص لنا طبيعة هذا التيار النقدي الذي انتظم اليه المصرية والشامية قبل ظهور جماعة الديوان ، وألقى بطلانه على الحركات الأدبية التي تعاقبت على هاتين البيئتين ، ومن بينها حركة جماعة الديوان ، وجماعة أبولو .... ونستطيع في حدود هذا القليل أن نحدد غاية هذه الحركة النقدية في « البحث عن صيغة عربية » للأدب العربي الحديث عامة والشعر منه خاصة ، يتخلص فيها من الطريقة القديمة بصورها وأصيولها ومعانيها وأغراضها ، وشكلها الموسيقي الرتيب كما يشتمل في وحدة الأوزان والقوافي وبناء القصائد الشعرية .

ومن هذه النصوص مقالة طويلة منشورة في المقطم (أول ديسمبر ١٨٩١) عنوانها : « الشعر والشعراء » يناقش فيها كاتبها مشكلة البحث عن « صيغة عربية » للشعر العربي الحديث عن طريقتين . الأولى ، تاريخي يرصد تطور الشعر العربي القديم وانتقاله من النسيئة إلى التقليد على أيدي شعراء العصور المتأخرة الذين أسرموا في استخدام الصيغ البلاغية وتوليدها ، وترديد

الصور والمعاني القديمة وتخريفها ، مما سبب في تعرية أشعارهم من هذا الخيال الفني الذي تشخصه أشعار الحاهيين . والثاني ، هي ، قوامه المقابلة بين « انحطاط » الشعر العربي وترديه في هوة التقليد ، و« رقي » الشعر الأوربي وإطلاقه المستمر في طريق التطور الخلاق ، متعللا من هذه المقدرة سببا إلى الدعوة لتحقيق صفة « المصرية » للشعر العربي عن طريق الانفتاح على الآداب الأوربية الحديثة ، والاستعانة بما حققت من تطورات فنية . وتنقل هنا فقرات من هذه المقالة لئلا نرى كيف بدأت الدعوة إلى تطور الشعر قبل جماعة الديوان بوقت طويل :<sup>(٢٥)</sup>

« قال أبو نصر المقدسي : الشعر ديوان العرب ، ومعدن حكمتها ، وكثر أدبها ، وقبل النثر يتطير تطير الشعر ، والشعر يبقى بقاء الفخس في الحجر ... »

وقال باكون الفيلسوف الإنكليزي : « حسبك شاهدا على خلود الشعراء العظام أنه مر على أشعار هوميروس ألفان وخمسمائة عام ولم يفقد منها كلمة ولا حرف ، لكن كم من قصر وهيكس وقلعة ومدينة أُنشئ عليها الدهر في هذا الزمان الصويل ، وحملها أثرا بعد عين . ولقد يتعذر عيب حفظ صورة فورس وقبصر وغيرهما من الملوك والعظماء ، ولكن الصور التي يصورها الدكاء ، والرسوم التي ترسمها القرائح ، ترسخ في بطون الأوراق آمنة من نكبات الدهر وكرور الأيام .....

وللشعر مقام في النفوس وسحر في العقول ، ولقد اعترف له الجميع بهذه المزية في مشارق الأرض ومغاربها ، وفي قديم الأيام وحديثها ... قال السرجون لبك : كم من مرة تنهكتنا الأتعايب وتقلقتنا المصوم فأخذ أشعار هوميروس أو هوراس أو شكسبير أو ملتون ، ولا نكاد نقرأ صفحة منها حتى تنفث من أماننا يوم المصوم ، ونحل عقد الأعصاب ، وتنشئ منا النفوس ، وتتجدد فيها القوى ، وتعود إلينا مهجة الحياة ولدتها . وقال عمر بن الخطاب : الشعر جزء من كلام العرب ، يسكن به العبط ، وتنظم به النائرة ، ويبلغ له القوم في ناديتهم . وقال كنوردج الكاتب الإنكليزي : الشعر سكن خاطري ، وضاعف مسراتي ، وحجب إلى العزلة ، ورغبني في اكتشاف كل منقبة وجمال مما حوى . »

« وقد كان شعراء العرب في الحاهية .... يصمون ما يشاهدونه وما يشعرون به وصفا طبيعيا بيتا حاليا من التكيف والتعفيد ، لا كأكثر المحدثين الذين يصفون الحجاز وهم في أشام وم يدخو

الحجار ، ولا اكتحلت عيهم عرآه ، ويشيون  
تأرم رامة وهم لم يروا رما ولا عرفوا له شيئا .  
ويتعزلون بالعبد الحسن وهم شيوخ طاعنون ولم  
يروا عاده ولا في المنام ....

أما المحدثون فقد اتبع أكثرهم خطة واحدة في  
العمل والمدح والثناء ، فيتدنى الشاعر منهم  
بوصف عادة شبه شعرها بالليل . وجيها  
بالصبح ، وحاجبا بالسيف ، وعيها بالرجس ،  
وروحها بالورد .....

وبنتقل إلى الممدوح فيدعي أنه أسد في الشجاعة ،  
وحاتم في الكرم ، وبحر في الخود .....

هذا من قبل شعراء العرب ، أما شعراء  
الأوربيين: فالذي تعلمه من أمرهم أن محوهم لم  
يتبعوا خطة التقليد ، بل ما زالوا إلى عهدنا بطلقون  
البيان بلباد القرائح لتجول في عالم الخفية ،  
وتغوص في بحار الماز تتقي درر المعاني .. وتنجير  
من الحوادث والأحداث ما يهدب الأخلاق  
ويدمث الطباع ، ويفرى باتباع الفصائل  
واكتساب المآخذ . ونرى سلسلة الشعراء عندهم  
متصلة .

هذا وقد استشارنا بعض الناصحين من شعراء  
عصرنا في طريقة لفك الشعر العربي من رتبة  
القيود التي تفيد بها ، فأشرنا عليهم بترجمة أشعار  
هوميروس وملتون وغيرهما من محول الشعراء ،  
فصلوا بمشورتنا ، فإذا أتبع لهم أن ينظموا هذه  
الأشعار فيعادرون الطريقة التي اتبعوها حتى  
الآن ، ويشعرون بطريقة الأوربيين .....

وقد كانت هذه النزعة انتقادية الغالبة على الشعر المصري  
الحديث في تلك الحقبة مثار مناقشات مخصصة أخرى على  
صفحات المجلات الأدبية ، منها مقالان منشورتان في المجمع  
حون : «شعراء المحافظون والشعراء المصريون» ، يمي في  
الأولى (يناير ١٩٠٢) الأستاذ مجيب شاهين على الشعراء ، أهم  
آخر من يفكر في خلخ القديم والترين بالحديد ذي الطلاوة ،  
فن كل رمة الشعراء والمتشاعرين الذين ينظمون الشعر أو  
يدعون النظم ، لا تكاد ترى واحدا في المئة يحاول مهاراة العصر  
وسد القديم واقتباس الحديد وتقليد المصريين من الأمم  
الأخرى . والسبب في ذلك اقتصار شعرائنا على درس الشعر  
العربي ، وعدم الاحتمال بدرس الشعر الأجبي ، إما لأنهم  
يجهلون اللغات الأجنبية ، لو أنهم يزددون الشعر الأجنبي  
ويحسبون أن آفات الشعر لا توحى به إلا إليهم .. فما أخرى  
الشاعر المصري أن يتناسى وحره ومآها ، ويتنزل بالليل  
ما شاء ... وهو أبو مصر وروحها وحياتها وسب وجودها ...  
بل ما أجدر الشاعر العراقي أن يقف شعره على مدح القرائت أبي

الممالك القديمة الأثيلة ، بمالك الكلدان واشور وسبل ، من  
ما أطلق الشاعر الشامي أن يسدل حجب أسبين على وجرة  
والعذيب وعده عيون لبنان وينابيعه الشهرة ... !

ويرد الأستاذ أسعد فاعر ، في المقدمة الدنية (مرب  
١٩٠٢) ، تحلف الشعر إلى تحلف اللغة العربية وعمرها ، في  
صورتها القديمة ، عن أن تعد الشاعر بالمفردات العذرة على نقل  
أفكاره ومعانيه ، والتعير عن عواطفه وتصوير أحاسيسه ، وهو  
يرى أن النهوض بهذه اللغة من شأنه أن يمنح أمام الشاعر طريق  
التطور ، فيقول : «مقارنا بين شعراء العرب وشعراء  
الإفريق» :

«... من السهل جدا أن تقترح على الشعراء  
ونكلمهم طبع القديم البالي والترين بالحديد العن  
الأنيق ، ولكننا لا ندرى أي جراح دبية و  
صدورهم نكأ بمثل هذا الاقتراح ، وم يكن  
صديق التعجب بأول من أثار الخزرات ، ونقص  
الكلام ، إذ قد سبقه كثيرون إلى ذلك ولم يجاوه  
في الانتقاد بلسمان الرق واللفظ ، بل أشرعوا  
على الشعراء أسنة اللكر والوخز ، وأصفوا عوهم  
أعنة الهز والخمر ، حتى جعلوهم لرباح الحكم  
مهزاء ولمسكاكين الأدهاء عرا . . .

..... فقد علمنا أن شعرنا ليس كي ينبغي أن  
يكون ، وقلنا هذا للشعراء ، وهم مثلك يريدون أن  
يجاروا شعراء العرب ، وحاولوا ذلك مرات عديدة  
فما استطاعوا لذلك سبيلا ، ولم يجدهم إثنان  
اللغات الأجنبية قتيلا .

..... ولماذا؟ لأن اللغة لا تطاوعهم عن  
ذلك . هذه هي الحقيقة ولا ينكرها إلا المكابر أو  
من كان ليس بشاعر . وتفصيل ذلك أن الشاعر  
الأوربي عندما يخلو بنفسه للنظم في أي  
موضوع .... عمد إلى خزانة ذاكرته وتحتها رأى  
ما شاء من مترادفات لغته وأساليب  
تعايرها ..... بالمهمة عند عامة أمته  
وأطفالها ، والمقبولة عند خاصتها وعلمائها ...

..... أما الشاعر العربي المكود الحد ، السىء  
الطالع ..... (إذا) فتح خزانة ذاكرته لا يرى فيها  
سوى الألفاظ العامة ، وإذا استمدح ما في محمودة  
من الكلمات المصيبة لا يرى بينها لفظة تعبر عما  
يريد وصفه بالتدقيق ..... وإن وجد بعد  
الجهل ألفاظا ثنى بالمعنى المراد كانت عويصة  
غامضة يعسر فهمها على الخاصة فضلا عن  
العامة ..... !

وقد بلغت هذه الدعوة إلى «عصرية الشعر» في كتابات

بعض هؤلاء الكتاب درجة عالية من التطرف ، على نحو ما نجد في دعوة ناصيف اليازجي إلى تخصص الشعر من الوزن والقافية ، محتجا بذلك بأن الفرق بين الشعر والنثر ليس فرقا لفظيا وإنما هو فرق معنوي (٣١) !

وكان من الطبيعي أن تمهد هذه الحركة لوعي نقدي مبكر ، أخذ يمو عاما بعد عام ، حتى اتخذ شكل الظاهرة على يدي طائفة من الأدباء والشعراء الذين اتصلوا بالثقافة الفرنسية خاصة ، من أمثال : خليل مطران ومحمد حسين هيكل ، وحورجي ريدان والمفلوطي والرافعي وغيرهم من الذين ساروا على دربهم من الأدباء. وقد تجلّى هذا الوعي أكثر ما تجلّى في الدعوة إلى صيغة عصرية للشعر العربي الحديث كما قلنا ، تشخصها تعريفاتهم المختلفة لهذا الشعر ، وهي تعريفات لا تختلف حين تراجعها ، في رصدها لمقومات الشعر المعية وتحديد لها لوطائمه العملية عن تلك الآراء التي سبقنا أمثلة عنها جماعة الديوان في دعوتهم إلى تخليص الشعر من ألال التزعة لتقليدية العادة عليه. وينقل هنا بضع فقرات من هذه التعريفات لتندل على هذه الحقيقة ، وهي أن حركة تجديد سبقت جماعة الديوان قد مهدت الطريق لهذا الاتجاه الثوري في الدعوة إلى تجديد الشعر العربي الحديث ، وأنها ظهرت في أوائل القرن العشرين مبلغ الظاهرة النقدية ، واحتفظت آراؤها بآراء هذه الجماعة اختلاطا واسعا :

« شكيب أرسلان » وهو من الشعراء التقليديين رغم ثقافته الفرنسية العميقة ، يحدد في تعريفه لشعر كثيرا من خصائص الرومانسية في قوله : (٣٢) :

« إن الشعر ... مظهر المرء في أسهى خواطر فكره ، وأقصى عواطف قلبه ، وأبعد مرامي إدراكه . والشعر هو رؤية الإنسان الطبيعية بمראה طبعه . فهو شعور عام وحس مستغرق ، يأخذ المرء بكلية ، ويتدوله بجميع حصائمه ، حتى يروح بشوان خمرة ، وأسير رايته ، ويريه الأشياء أصمافا مصاعمة ، وبصورها بألوان ساطعة ، وحل مؤثرة الحقائق ... وإن الطي في قصيدة غير الطي في غلاة ، بل غير الطي في ملامة ، وإن الأسد في منظومة غير الأسد في مفارقة ، وذلك حيث كان الشعر كلاما يلقى بلسان الإحسان ، وبطفا يتزل عن وحى الهيلة ، وأوصافا يفضي بها الشوق »

« إن الشعر قوة روحية بفيضها الله على من يشاء من عباده ، فتحلق بالشاعر تحلق الأجنحة بالطائر ، عبر الطبيعة في أصخم مشاهدتها ، وأشجع شرفاتها ، وأسى مجاليها ، وأشجى أصواتها ، وأزكى أعرافها ..... »

وعلى الرغم من شهرة المفلوطي في مجال الكثافة الشعرية ، وعدم اتصاله بالثقافة الفرنسية التي تأثرها في قصصه اتصالا مباشرا ، فإنه يعرف الشعر تعريفا حديثا تسرى فيه روح تتسم بالعصرية والحداثة التي انتقلت إليه من الترجحات التي كثرت على أيامه كثرة واضحة ، فيقول مؤكدا صفة الشاعر بالصون الحميلة ، ومحددًا دور لورن والقافية فيه : (٣٣)

« .... وهل الشعر إلا نثارة من الدر بظمها الناظم إن شاء شعرا ، وبثرها النثر إن شاء نثرا ! أو نثارة من نغمات الموسيقى يسمعها السامع مرة من أحواء اللابل والمهايم ، وأخرى من أوتار العيوان والمزاهر ، أو عالم من عوالم الخيال يطير به العائر بقادمتين من عروص وقافية ، أو حديتين من فقر وأسجاع ..... »

« ... والكتاب الخيالي شاعر بلا قافية ولا بحر . وما القافية والبحر إلا ألوان وأصباغ تعرض للكلام لها يعرض له من شئونه وأطواره ولا علاقة بينهما وبين جوهره وحقيقته ، ولولا غريرة في النفس أن يردد القائل ما يقول ويتعنى بما يردد تروعا عن نفسه ، ونظريا لعاطفته ، ما نظم ناظم شعرا ، ولا روى عروضى بحرا ..... » !

« ... الشعر أمر وراء الأنغام والأوزان ، وما النظم بالإضافة إليه إلا كاحل في جيب العاية الحسنة ، أو الوشى في ثوب الديباج المعلم ، فكأن الغاية لا يحزنها عطل جيدها ، والديباج لا يزري به أنه غير معلم ، كذلك الشعر لا يذهب بحسنه وروائه أنه غير منسجم ولا موزون ! وللراعي في الحديث عن الشعر ورصد مقوماته الفنية كتابات متنوعة ، مختار منها مقالة طوبية من نقد الشعر وصفته ، يتحدث فيها عن مقومات الشعر وصفات الناقد ووظيفته في تقوم النصوص الشعرية وتفسيرها ، وغير ذلك من القضايا المعية والنقدية التي جرت بها أقلام النقاد في هذه الحقبة من حياة الأدب العربي الحديث في مصر خاصة وغيرها من الأقطار العربية عامة . ويجتزئ منها فقرات قليلة وقصيرة تصل بموصوعنا ، أسى تعريف الفن الشعري والدعوة إلى تجديده . من مثل قوله : (٣٤) :

« ... الشاعر في رأينا هو ذاك الذي يرى الطبيعة كلها بعينين لها عشق خاص ، وفيها غروب على حدة ، وقد حلقنا مهيأتين بمجموعة النفس المعصية لرؤية السحر الذي لا يرى ، لا سها ، بل

الذى لا وجود له في الطبيعة الحية لولا عينا  
الشاعر ، كما لا وجود له في الخيال الحى لولا عينا  
العاشق .

والشعر في استمرار الأشياء ، لا في الأشياء  
ذاتها ، وهذا ممتاز قرينة الشاعر بمقدرتها على خلق  
الألوان العسية التي تصبغ كل شيء وتلوذ لإظهار  
حفاقة ودقايقه ، حتى يجرى عماء في النفس ،  
ويحور محازة فيها . فكل شيء تعاوزه الناس من  
أشياء هذه الدنيا فهو إنما يعطيم مادته في هيأته  
الصامتة ، حتى إذا انتهى إلى الشاعر أعطاه هذه  
المادة في صورتها المتكلمة ، فأبانت عن نفسها في  
شعره الجميل ، بمصانص ودقائق لم يكن يراها  
الناس كأنها ليست فيها .

وبالشعر تتكلم الطبيعة في النفس ، وتتكلم النفس  
للمحقيقة ، وتأتي الحقيقة في أعرف أشكالها وأجمل  
معارضها ، أي في البيان الذي تصنعه هذه النفس  
المهمة حين تتلقى الورد من كل ما حولها ، وتعكسه  
في صناعة نورانية متوجة بالألوان في المعاني  
والكلمات والأنعم !

ومن الطريف الذي يجب أن ننتبه إليه هنا لأهمية  
ودلالته ، أن هم «تعريف الشعر» لم يكن يشمل  
الأدباء وحدهم ، إنما سرى إلى غيرهم من رجال  
السياسة في هذه الفترة . ولدينا خصوصاً كثيرة  
تؤكد هذه الحقيقة ، منها مقدمة طويلة كتبها  
السياسي الوطني المعروف المرحوم محمد فريد  
لديوان «وطني» للأستاذ علي الغاباني ، وقد  
كانت هذه المقدمة سبباً في حبسه ستة أشهر ،  
وعلى الرغم من أنه لم يتحدث فيها عن تلك  
القضايا الفنية التي كان النقاد يشتجرون حولها في  
كتاباتهم عن الشعر ، وإنما قصرها على وظيفة  
الشعر من الناحية الوطنية ، فإننا واجدون في  
مفهومه هذه الوظيفة السياسية نفسها ما يذكرنا  
بأحد العناصر المميزة للروح الرومانسية ، وهو  
«الرغبة الوطنية» التي أيقظت في نفوس أبناء القرن  
التاسع عشر الإيمان بفكرة الكيان الحى للأمة ،  
واعتباره ممثلاً لعظمة شعبها ، فقد اكتسب اسم  
«الأمة» لدى الرومانسيين معنى مساوياً لمعنى  
«الملكية» التي توجب على صاحبها أن يذاع عنها  
ويضحي من أجلها . ومن هنا طغى في الأدب  
الرومانسي تمجيد المشاعر الوطنية على غيرها من  
المشاعر الأخرى . يقول محمد فريد : (٣٥)

«... الشعر من أصل المؤثرات في إيقاظ الأمم من  
سباتها ، وبث روح الحياة فيها ، كما أنه من

المشجعات على القتال ، وبث حب الإقدام  
والمخاطرة بالنفس في الحروب ، وسلك نجد  
الأشعار الحماسية من قديم الزمان شائعة لدى  
العرب وغيرهم من الأمم المجيدة . كانرومان  
واليونان وغيرهم .... وليس هناك من ينكر أن  
الأشود الفرنسية . مارسيلير ، كانت من أقوى  
أسباب انتصار فرنسا على ملوك أوروبا ، الذين  
تألبوا عليها لإحياء روح الحرية في ميدان ظهورها .

لقد كان من نتيجة استبداد حكومة  
المرد ، سواء في العرب أو في الشرق ، إماتة الشعر  
الحماسي ، وحمل الشعراء بالعطايا ودمج على  
وضع قصائد المدح البارد ، والإطراء الفارغ  
للملوك والأمراء والوزراء .....

فعل ... الشعراء أن يقلعوا عن عادة وضع  
قصائد المدح في أيام معلومة ، ومواسم معدودة ،  
وأن يستعملوا هذه المواهب الربانية العلية في  
خدمة الأمة .....

ومن الواضح أننا قصدنا إلى اختيار هذه النصوص من  
كتابات طائفتين من الكتاب : الأولى ، طائفة الشعراء الذين  
عزموا في هذه الفترة بانحازهم التقليدي ، والذين كانوا ، بسبب  
ذلك ، هدفاً لحملات جماعة الديوان على نحو ما هو معروف ،  
والثانية ، طائفة رجال السياسة الذين لم يكونوا . تحكم  
انحيازهم في القضايا الوطنية والحرية ، ينظرون إلى الأدب نظرة  
فنية خالصة ، ولكن بوصفه وسيلة إلى بث الروح الوطنية  
وخدمة القضايا السياسية ، فأفردوا له مكاناً في صحتهم  
وبحالاتهم الحزبية . ولهذا القصد والاختيار دلالة التي تلخص  
في أن الدعوة إلى «عصرية الشعر» قد استقت من ثقافة عربية  
عامة ، كانت شائعة في البيئة الأدبية في مصر وغيرها من البيئات  
العربية الأخرى ، كما استقت من ظروف سياسية مدعة ، كانت  
تحتم توظيف كل الطاقات لخدمة القضية الوطنية ، ومعنى ذلك  
أن جماعة الديوان لم تنفخ في الحقيقة للأدب أبواب جديدة بطل  
سها على «الثقافة الأجنبية» ، فقد كانت هذه الأبواب قد  
فتحت من قبل عن طريق الترجمة والبعثات والصراعات  
السياسية مع القوى الأجنبية ، فدخلت منها جماعة الديوان مع  
غيرها من الطوائف الأخرى . ولعل في هذا ما يفسر هذه  
المشابهة الواضحة بين أفكارها وأفكار غيرها من الشعراء  
والكتاب ورجال السياسة الذين اتصلوا بالثقافات الأجنبية  
اتصالاً مباشراً أو غير مباشر كما رأينا .

وكان للشاعر خليل مطران دور خاص في هذه الحركة  
الداعية إلى «عصرية الشعر» ، فقد نجح في أن يزاوج بين آرائه  
وأفكاره النقدية وبين نظم قصائده مزاجية جعلت من نتاجه  
الفنى - بحق - صورة للشعر الجديد الذي يدعو إليه ، كما

الرومانسية في صورتها الحقيقية ، من أمثال : أحمد زكي أبو شادي ، وعنتار الوكيل ، وصالح جودت ، وإبراهيم ناجي ، وعلى محمود طه ، وحسن كامل الصيرفي ، وغيرهم من شعراء الحركة الرومانسية ، في حين مضت جماعة الديوان دون أثر يذكر (١١) .

(٢) ونحن نقف إلى مناقشة تأثير هذه الجماعة بمراث الحركة الرومانسية في أوروبا عامة والمجندرا خاصة ، إنما نقف إلى حقيقة مسلم بصحتها جمهوره الدارسين الذين يلحون على تأكيد تأثير هذه الجماعة ، في مجال النقد ، بآراء الرومانسيين الإنجليز من أمثال : كولردج ، وشلي ، وردزورث وغيرهم من أقطاب النقد الرومانسي في إنجلترا . والواقع أن مراجعة تراث هذه الجماعة من الشعر والنقد تسلمنا إلى ملاحظة هذه الحقيقة ، وهي أنهم تأثروا بشعر الرومانسيين الإنجليز وحدهم في نظم كثير من قصائدهم ، وبفصائل معينة منه هي على وجه التحديد المختارات الشعرية المنشورة في «الكنز الذهبي» The Golden Treasury ، وهي مجموعة من القصائد المختارة اختياريًا خاصًا بحيث تشخص خصائص الشعر الرومانسي في الأدب الإنجليزي تشخيصًا صحيحًا ودالًا . كما أن هذا التأثير قد اتخذ في أشعار هذه الجماعة ، على اختلافها وتنوعها ، أشكالًا مختلفة :

فكان مجرد احتذاء لبعض الفصائد ، كما كان نقلًا لبعض الموضوعات ، أو تأثيرًا عامًا بالأساليب والصور والمعاني . وفي عبارة أوضح ، إن احتذاء جماعة الديوان في نظم أشعارهم على طريقة الرومانسيين الإنجليز قد جعل من قصائدهم تلك مجرد معارضات وتقليد كاملين لموضوعات ومعاني وصور القصائد التي طالعوها في «الكنز الذهبي» وهو ما يذكرنا بما أخذوا يشعرونه في نقدهم لـ «شعراء التقليد» الذين راحوا ، بما يقوون ، يعيدون صياغة القديم واحتذاءه دون تطويره أو الخروج عليه . ويلاحظ قارئ هذا التراث الشعري تعاوتًا واضحًا بين مستوياته الفنية من ناحية ، ومدى استجابته لمقومات الرومانسية من ناحية أخرى ، وذلك على الرغم من اختراقهم جميعًا من مصدر واحد ، هو قصائد الكثر الذهبي كما قلنا . وهو تعاوت يحتاج إلى دراسة تكشف عن أسبابه وتقوم قصائده ، ونضع شعراءه في مواضعهم من حركة التجديد الشعري في الأدب العربي الحديث .

ومثل هذه الملاحظات العامة من شأنها ، حين يصح بعضها إلى بعض ، أن تؤكد لنا هذه الحقيقة ، وهي أن جماعة الديوان ، على عكس ما هو شائع ، لم تستمد آراءها في نقد الشعر ونظمه من «النظرية الرومانسية» في شكلها النقدي مباشرة . وإنما أقامت هذه الآراء ، وبنت هذا اللبوق ، على أساس تأثيرات عامة استقرت في وجدان هذه الجماعة وذوقها من قراءة القصائد المنشورة في «الكنز الذهبي» من ناحية ، وصاغت هذه التأثيرات الرومانسية في صيغة الشعر العربي القديم

جعلت منه نموذجًا يقترب في خصائصه الفنية وموضوعاته ومعانيه من شعر الحركة الرومانسية أكثر مما يقترب شعر جماعة الديوان ، وهو ما حدا بكثير من الدارسين إلى الربط الوثيق بين شعر هذه الجماعة وشعر خليل مطران ربطًا وصل إلى حد الاعتقاد بتأثير جماعة الديوان بأشعاره وأحدهم من أفكاره النقدية (١٢) . وفي الحق إن خليل مطران لعب دورًا قياديًا في توجيه الحركة الشعرية الحديثة في مصر ، ودعمها دعماً نحو التطور وتحفيق المعاصرة ، سواء بما كان يديعه من آراء نقدية ، أو يصنعه من أشعار يومها «خصائص الشعر العصري» على نحو ، يشخصه تراث الحركة الرومانسية في فرنسا ، فقد أخذ يلح من مقالاته النقدية على أن «حظة العرب لا يجب حتمًا أن تكون خطتنا» بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ... ولذا وجب أن يكون شعرنا مختلفًا لتصورتنا وشعورنا لا تصورهم وشعورهم ، وإن كان مفرغًا في قوالبهم ، محتدًا مذهبهم اللغوية (١٣) ، وأن جوهر القصيدة يكمن في ارتباط معانيها ، وتلاحم أجزائها ، وتوحد مقاصدها ، وتوطد أركانها «مع بدور التصور» وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوه عن الشعر الآخر ، ونحري دقة الوصف واستيعابه فيه على قدر (١٤) . وهذه وغيرها آراء لا تختلف عما آراء جماعة الديوان النقدية في شيء . وقد زواج مطران كما فكك بين هذه الأفكار النقدية وقصائده مزوجة تجت في جدة موضوعاته الشعرية ، وعلة الرعة القصصية «والدرامية» عليها ، في لغة وصور رمزية شاعرة وموحية بالمعاني والقصايا التي كان يحرص مطران على عدم صياغتها في لغة شعرية مباشرة .

ويظهر أن تأثير مطران في جماعة الديوان قد أخذ يذيع ويتأكد يوما بعد يوم فكان سببًا في تصدى العقاد للحصه بطريقته المنطقية الحادة ، التي حملته حملًا على إنكار كل أثر مطران في تطور الشعر العربي الحديث . ونقل عنه هنا فقرات من مقالة له حول هذا الموضوع «تكشف لنا كيف جهد في التعمية عن هذا الأثر الصريح الذي تركه شعر مطران ونقله على جماعة الديوان ، في قوله : «لم يؤثر (مطران) بعبارة أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين ، لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربي القديم من مصدره ، ويطلعون على الأدب الأوربي من مصادره الكثيرة ، ولا سيما الإنجليزية ، فهم أولى أن يستبدوا نوازع التجديد من آداب الأوروبيين ، وليس للأستاذ مطران مكان الواسعة في الأمرين . ولا سيما عند من يقرأون الإنجليزية ولا يرجعون في النقد إلى موازين الأدب الفرنسي ، أو إلى الاقتداء بموسى ولا مرتين وغيرهما من أمراء البلاغة في إبان نشأة مصران .» (١٥)

ومما تكن حفيظة ما يقوله العقاد ، فإنه من الثابت أن حبل مطران قد حنق أثرًا عميقًا في الحيل التالى من الشعراء الذين ساروا على طريقته وحققوا لأشعارهم كثيرًا من خصائص



اندفاع السيل الآن ، وثورته على الأكاديب . وقد علمى «بيرون» تشدان الحرية وإن كنت لا أنتصر لها على طريقة السياسى ، وإنما على طريقة العنان ، كما فى قصيدة الحرب . وقد كنت أحب - شلى - أيضا ، وإنما كان يعجبى منه لطموحه إلى المثل العليا ، وجه الحرية ، وكرهه العناق .. وسيله الرقيق الذى يثقله بالخيال المتكاثف ..

وعلى الرغم من أن العقاد ظل يربط من مطية الاحتذاء ، والأحد من تراث الرومانسية الشعرى ، إذ لم يدخله أى من هذين الشاعرين هما مشب بينهما من خلاف ، فإن مراجعة أشعاره تؤكد لنا أنه لم يسلم هو الآخر من الإغارة على أشعار الرومانسيين الإنجليز ، ففى دواوينه قصائد كثيرة احتدى فيها قصائد معروفة وموضوعات شائعة فى تراث الحركة الرومانسية فى انجلترا ، أكثرها منشور فى كتاب «الكتر الذهبى» . ولا تتسع هذه الدراسة لمراجعة أشعاره جميعا ومقارنتها بمصادر الأوربية ، ومن ثم فسوف نكتفى بالوقوف عند قصبتين من قضايا التأثير الأجيبى فى شعر العقاد ، مرجعين تفصيل القول فيها وفى غيرها من القضايا الأخرى إلى مناسبة قادمة ، هما : موضوعات الحياة العامة ونجارب الرومانسيين . وقد نظم فى الحياة العامة ديوانا كاملا هو ديوان «عابر سبيل» .

ولمنا العنوان دلالة الموضوعية والفنية ، فهو يرمز به إلى أن «موضوعات الشعر تشتمل على كل ما نراه العيون ونحسه الأنف .. وعلى هذا الوجه يرى «عابر سبيل» شعرا فى كل مكان إذا أراد .. فى البيت الذى يسكنه ، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة ، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية .. لأنها كلها تخرج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو يمتزج بأشعور ، صالح للتعبير ، واجد عند التعبير عنه صدى عبقيا فى حواضر الناس .. ولكن قارىء هذا المديون يلاحظ ، عن الرغم من كلام العقاد أن موضوعات الحياة العامة التى تدور حولها قصائده قليلة إذا قيست بموضوعات الشعر التقليدية الأخرى التى تتردد هنا وهناك فى دواوين الشعراء الآخرين ، فبيضا نجد فيه قصائد مثل : بيت يتكلم ، ووجهات الدكاكين ، وعسكري المرور ، وكواء النياب ، ومتسول ، نجد فيه قصائد أخرى ليست موضوعاتها من هذا النوع الذى يراه «عابر سبيل» فى كل مكان كما يقول العقاد ، من مثل : الشيد القومى ، والزوجة المهجورة ، وذكرى سيد درويش ، وتكريم ، وإلى منك المراق ، ورواء ، وعزاء ..

ومقارنة موضوعات «عابر سبيل» بموضوعات دواوينه الأخرى نشعنا بهذه الحقيقة ، وهى أنه لا يختلف كثيرا عن هذه الدواوين ، فقد تآثرت فيها مثلا تآثرت فى هذا الديوان ، بعض موضوعات الحياة العامة مثل قصائد : رثاء كعب فى ديوان «من وحى الأربعين» ، وأسم بالمقطم ، وتوكيل وتكيل فى ديوانه «أعاصير مغرب» ، وييجو «رثاء كله» ، ورهر

الذى رأينا هذه الجماعة تتخذ منه مقلها القلى الأعلى ، فى آرائها النظرية فى نقد الشعر ، وسلوكها العمل فى نظم قصائده عن ناحية أخرى ، ومعنى ذلك أنها تجمع فى تجاربها الشعرية بين عصرين متناقضين : أحدهما جديد هو هذا الروح الرومانسى الذى تأثروا من قصائد الرومانسيين الإنجليز ، والآخر قديم ، هو هذا الشكل الشعرى التقليدى الذى انحصر إليهم من تراث العربية فى عصورها القديمة . وقد أنتجت هذه الصيغة المصبة المركبة نتائج مركبة أيضا ، يمكننا تلخيصها فى أنها جعلت من تجاربهم الشعرية فى أكثر القصائد ، من الناحيتين الموضوعية والبنية ، مجرد معارضات لشعر الرومانسيين الإنجليز كما قلنا ، كما تحولت هذه الرومانسية من صورتها الحقيقية إلى مشاعر وجدانية خالصة ، تذكرنا فى طبيعتها الفردية بما يشع من عواطف فى شعر الوجدانيين من شعراء العرب فى العصرين الأموى والعباسى على وجه الخصوص . وقد فتحت هذه الطريقة من معارضة الرومانسيين الإنجليز على جماعة الديوان بابا واسعا من الاتهام بالسرقة وعدم الأصالة فى نظم الشعر . وهو اتهام خرج من عباءة هذه الجماعة نفسها ، فقد كتب عبد الرحمن شكرى مقالة صافية رد فيها كثيرا من قصائد المازنى إلى أصول إنجليزية ، على نحو حمل المازنى على الرد عليه فى مقالة عيفة ، اعترف فيها «بسرقة» الشعرية ، وعظما بكثرة قراءاته فى تراث الحركة الرومانسية ، ورد فيها هو الآخر كثيرا من قصائد شكبرى إلى أصول إنجليزية !

ولم نكن هناك ، فى الحقيقة ، حاجة إلى مثل هذه الاتهامات المتبادلة حتى تبين حقيقة هذا التأثير الانجيزى على شعر جماعة الديوان لا على نفدها ، فقد اعترف هذان الشعراء ، فى مناسبات مختلفة ، كما اعترف العقاد اعترافا صريحا ، بأثر الرومانسيين الإنجليز على أشعارهم . فلما زنى يقول من مقالة يعترف فيها بفضل شخرى عليه ، وهو فضل ينشأ فى توجيهه إلى قراءة الشعر الإنجليزى وغيره : «وكانت مطالعته فى الإنكليزية قاصرة على أمثال ماري كوريلى .. وأصرابها ، هنج عبنى على شكسبير وبيرون ، وورد زورث ، وكولوردج ، وهارلت ، وكارليل ، وماكولى ، وجوته ، وشلر .. ومئات غيرهم من أعلام الأدب الغربى » . ويقول شكرى ، ولصفا شعبه الشديد بالشعر الإنجليزى وغيره من الآداب الأوربية فى مرحلة الرومانسية : «إن الشاعرين الإنكليزيين اللذين تأثرت بها فى أول الأمر ، كانا بيرون وشلى ، أعجبت بيرون لقوة شعره ، وشلى لطموحه إلى المثل العليا ، وهما من شعراء المذهب الجديد - أى الرومانسى - لا الطبيعى ... » . ويقول فى مقالة أخرى مؤكدا استعاضته من مختارات «الكتر الذهبى» .

ويعمل اطلاقى على نسب كتاب «الدخيرة الذهبية» فى الشعر الإنجليزى ، وسبب بيرون وشلى ، قل من معالانى فى حق سبب الصفة العباسية ، وأكسبى شيئا من العاطفة الغمية .. وإنما راقى منه - أى بيرون - ما رأته من قوة شعره ، واندفاعه



## (٣) النقد التطبيقي :

وحين نترك تراث جماعة الديوان من النقد التنظيري إلى النقد التطبيقي ، نلاحظ أنه يتجه في عمومته اتجاهين مختلفين : الأول ، اتجاه النقد الانطباعي ، والثاني اتجاه النقد العلمي (أو التجريبي) .

(١) أما النقد الانطباعي فتشخصه كتابات العقاد حول شعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومصطفى صادق الرافعي ، وكتابات المازني حول شعر شكري وأدب المنعوطي ، وغير هؤلاء من شعراء التيار التقليدي المعروفين . وهي كتابات ، كما قلنا من قبل ، تعلق عليها نزعة عدوانية مريبة ، جاءت من هذا النقد ، على كثرة موصوفه ونوع قصائده ، مجرد محاولات للهدم والتجريح ! وقد جمع العقاد والمازني في «الديبسان» قدرا لا بأس به من مصوص هذا النقد ، ومن ثم صوف نعتمد على هذا الكتاب في دراسة هذا الاتجاه ، على أن نلم ، كلما دعت الحاجة إلى ذلك ، بنصوص أخرى من مقالاتها المختلفة ، يمكن أن تلقى ضوءا على هذه الفكرة أو تلك .

وقد حرص المؤلفان في مقدمة «الديوان» على تأكيد أن الغاية من تأليفه تتركز في تحقيق أمرين : الأول ، «الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر والنقد والكتابة ... .. وإقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوع اتصالها والاختلاط بينهما ... (وهو) مذهب إنساني مصري عري : إنساني لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ، ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح الفرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة ، ومصري لأن دعائه مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ، وعري لأن لغته العربية . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت ، إذ لم يكن أدبا الموروث في أعم مظهره إلا عريا يدير بصره إلى عصر الحاهلية » !

والأمر الثاني ، «تحطيم لأصنام الباقية» من دعة التقليد ، ذلك ، أن نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح وتعريفه في كل حالاته .

ولهذه المقدمة القصيرة التي اجترأنا منها هذه الفقرات القليلة اجترأ ، أهميتها ودلاليتها في الكشف عن مسيح هذه الجماعة في نقد الشعر وتحديد غايتها الحقيقية من تأليف «الديوان» . وعلى الرغم من أن المؤلفين قد توقعوا عن إصدار أجزاء «الديوان» الأخرى التي وعدا بأكملها إلى عشرة أجزاء تحتوي على «مادح للأدب الراجع من كل لغة ، وقواعد تكون كالمنسار وكالميران لأقدارها» ، فإن ما صدر منه (وهما الجزء الأول والثاني) يحتويان من المادة النقدية ما يكفي لتفسير هذه المقدمة وتحديد طبيعة هذا النقد . ونستطيع أن نقرر منذ البداية أن المؤلفين قد قصدا إلى تحطيم مكانه شوقي خاصة وغيره من شعراء التقليد

ديبسان ، وقول مع السلامة ، وصبر زهرة في ديوانه «أعاصير معرب» ، وغير ذلك كثير ! وقد أخذ العقاد فكرة هذا الديوان من شعريين ، أحدهما ورد رورث في ديوان «قصائد عنائية» ، حيث أكد في مقدمته حقيقة أن الشاعر إنسان يخاطب إنسانا ، وأن لغة الشعر يجب أن تتصف لذلك بالبساطة والوضوح والقرب من لغة الحديث العادي . وقد طبق الشاعر آراءه تلك تطبيقا صحيحا ، فوصف حياة الريف الساذجة وطبيعته الذنوبة ، واختار شخصيات قصائده من بين الريفيين البسطاء . والثاني ، توماس هاردي الذي كان يحرص على أن تكون الحياة العامة الحقيقية موضوعا لقصائده ، ف نظم قصائد مثل : في صدق At An Inn ، وغرفة الانتظار In A waiting Room ، ومزلا The Two Houses ، وعلى محطة القطار At The Railway Station upway . وقد صاغ العقاد هذه التأثيرات صياغة عربية على عيط ابن الرومي في وصف أحداث الحياة العامة ، وبني العنائية في سهولة اللغة ، وغيرهما من شعراء العامة في القرن الرابع للهجرة .

وقد انتقلت إلى دواوين العقاد ، بفصل قراءاته الواسعة ، تجارب شعرية من تجارب الرومانسيين الإنجليز ، فذكر منها قصيدة شلي الزلية Emilia Episy Chidion التي تأثرها العقاد في قصيدته «غزل فلسفي» ، وقصيدة كينس عن اشعراء Ode On The Poets التي عارضها العقاد في قصيدته «حظ الشعراء» ، وقصيدة توماس هاردي The Two Houses وتسجل حوارا بين هذين ، يضر بحبه تقديم على الجديد بتجاربه مع السكان الذين تعاقبوا عليه ، قد وجدت طريقها إلى شعر العقاد في قصيدته «بيته يتكلم» ! ومن القصائد الطريفة التي تأثر بها العقاد . وردزورث The Education of Nature ؛ وتطور حول وصف حياة صبية صغيرة اختارتها الطبيعة لتكون سيدتها ، وأقامت نظاما لتربيتها ، ولكن كما أحبها الطبيعة فقد أحبها الموت فعزكت الحية غصة صبرة ! وقد حاكى العقاد هذه القصيدة ، بمعايها ومجاربها الممتدة في قصيدتين متكاملتين هما : «مولد حب» ، و«موت حب» .

ونستطيع ، إذا أردنا ، أن نحصى في المقارنة والمقابلة لنجد هنا وهناك من شعر العقاد وغيره ما يذكرنا بالقصائد والتجارب والأفكار المشهورة للرومانسيين الإنجليز ، فكما استوحى تجارب «هاير سيل» من ورد رورث وهاردي ، فقد استوحى موضوع ديوانه «هدية الكروان» من قصائدهم في وصف القبرة Skylark والوهواق Cuckoo والبلبل Nighthawk واختار العقاد «الكروان» على غير عادة الشعراء العرب القدماء والمحدثين الذين يتحدثون إلى الحمامة والقمرى والبلبل حديثا حزينا على عكس العقاد الذي يؤثر أن يرى في «الكروان» - في صورته العربية - طائرا يملأ الدنيا بهجة وسرورا !

وان كان كثير منها لا يزال مجهولاً لم يكشف عنه العطاء بعد ! و  
يج الشعر العربي القديم نفسه على الرغم من نزوعه الواضح إلى  
المحافظة والتقليد ، من هذه التأثيرات الأجنبية التي أخذت  
تسرب إليه بطريق أو بآخر . وقد فطن العقاد إلى شيء من ذلك  
في تقويمه لشاعرية ابن الرومي ، حين اتحد من صفة اليأس  
سبباً لتعديل عقريته الشعرية وامتداده عن غيره من الشعراء  
المعاصرين له ، وراه «صاحب عقريته تعبد الخيطة . وتحد مع  
الطبيعة ، وتلتقط الصور والأشكال» . وتلخص البعض  
وتقدم الجبال على الخير ..... ورنها ابن الرومي . في  
ورث : من أسلافه الإغريق ، وحمل منها «عقريته يونانية  
مكثرة الحوانب بعض التكبير» . وعلى الرغم من إيماننا بأن  
قياس الثقافة بمقياس الجنس من قبيل الادعاءات النقدية  
المضللة ، فقد أوردنا هذا الرأي لنرى إلى أي مدى كان الهوى  
الشخصي يورط العقاد ، كما يورط غيره من جماعة الديوان . في  
مثل هذه المواقف والأحكام المتناقضة

وهذا كله : الفهم «العريب» لطبيعة الأدب الموروث .  
والفصل المتعمد بين قديمه وحديثه والصدور عن مواقف سياسية  
وأغراض شخصية ، قد ترك آثاره على نقد العقاد لشوقي ، وقد  
الارتى للمغلوطى وشكرى ، فجعل منه أداة للهدم والتشويه  
أكثر منه وسيلة للبناء والتقويم .

وقد استأثر نقد العقاد لشوقي بأكثر صفحات الديوان . وهو  
نقد يدور حول موضوعين أساسيين هما : شخص شوقي ومكانته  
الاجتماعية من ناحية ، وشعره وقيمه الفنية من ناحية أخرى  
ولا يعني هنا كثيراً أن نقف عند آراء العقاد في شخص شوقي  
وسلوكة إلا بمقدار ما يتصل بموضوعنا وينفع في تفسير قصائده  
والكشف عن غوامضه . ومن ذلك قوله في «توطئة» حصصها  
للتهم على سلوكة والتشكيك في مكانته تمهيداً لنقد شعره :

«كنا نسمع الصيغة التي بقيتها شوقي حول اسمه في كل حين  
فمنها سكوتاً كما نمر بغيرها من الضججات في السد ،  
لا استرخاماً لشهرته ولا لمعة في أدبه عن النقد ، فإن أدب  
شوقي ورصعائه من أنواع المذهب العتيق هدمه في اعتقادنا أهول  
الهيئات ، ولكن تعففاً عن شهرة يزحف إليها زحف انكساج ،  
ويصن عليها من قوله الحق صن الشحيح ، وتطوى دفتان  
أسرارها ودمائها على الصريح .... ولا يعني هنا من شوقي  
وصحته أن يكون لها في كل يوم رقة ، وعلى كل باب  
وقفة . .. فإن هذا الرجل بحسب أن لا فرق بين الإعلان عن  
سلعة السوق والارتقاء إلى أعلى مقامات السمعة الأدبية والحياة  
المكرية . وكان يعتقد اعتماد البقي أن الرمة كل الرمة .  
والسمعة حتى السمعة أن يشترى السنة السهء ويكم  
أموالهم ، فإذا استطاع أن يقحم اسمه على الناس بالتبذل  
والتكبير والطبول والزمور في مناسبة وغير مناسبة . ونحن أو غير  
حق ، فقد تبوأ مقعد الخد وتسم دروة الخد ومن

عامة ، نحطها ليست له غاية سوى تمهيد الطريق أمام جماعة  
الديوان ، وانعقاد من بينهم خاصة للظهور في البيئة المصرية  
والعربية بمظهر الشعراء المعاصرين الذين يتحاورون بهم من  
شوقي وغيره من الشعراء الكبار في هذه الحقبة من ناحية ،  
وتحقيق بعض الأغراض السياسية عن طريق إزاحة شوقي عن  
مكانته في قصر الخديو من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن  
الحملة على شوقي خاصة لم تسع من رغبة حقيقية في نقل الحركة  
الشعرية نقلة هبة جديدة ، وإنما كانت وليدة أغراض سياسية  
وطموحات شخصية . وآية ذلك أن هذه الجماعة قد قدمت  
العبء العربي للكتاب على العبء الأساسية ، أي «تخطيم  
الأصنام الباقية» على الإبانة عن المذهب الجديد في الشعر  
وانعقاد والكتابة ، معللة ذلك بأن نقد ما ليس صحيحاً أوجب  
وأيسر من وضع قسطاس الصحيح !

وقد كان لهذا المنحى من إثارة الغاية العربية على الغاية  
الأساسية آثار مدمرة على مسج الكتاب ومادته ، يمكننا  
تلخيصها في ملاحظتين عامتين ، الأولى : إيمان جماعة الديوان  
بأن التطور الحق يعنى «إقامة حد بين مهدين لم يبق ما يسرغ  
الاتصال بينهما» ، وهو إيمان حمل العقاد على مهاجمة كل  
ما يمت إلى تراث العربية القديم في شعر المحدثين بسبب «مغفلة  
حقيقة هبة مهمة ، هي أن القديم يمتد في الجديد ويعيش فيه  
حياة أخرى مختلفة عن حياته الأولى ، وأن أي جديد لا يشل من  
فراغ ، ولكنه صورة أخرى متطورة لما استقر من تقاليد فنية ،  
اكتسبت على يدي هذا الشاعر أو ذاك ، خصائص مستوحدة  
تجعل منها كائناً جديداً . وقد عبر عن ذلك أحد النقاد المعاصرين  
تعبيراً طريفاً ودالاً في قوله ، إن الآداب القديمة لا تتطور  
ولا ترقى على أيدي أصحابها كما تتطور وترقى على أيدي المحدثين !

والملاحظة الثانية ، أن هذه الجماعة قد بالغت في وصف  
مدتها الجديد بأنه «أنتم هبة أدبية ظهرت في لغة العرب مند  
وجدت» ، «ساعة حجت بها حقيقة حركات التحديث الحصة  
التي حققت لشعر العربي القديم تطوراً مشيراً أدى إلى نقل  
الحركة الشعرية القديمة نقلة جديدة في الشكل والمضمون ، على  
نحو ما نجد في شعر البيئة الصحارية في العصر الأموي ، وشعر  
البيئة العراقية في العصر العباسي» كما حجت بها حقيقة أخرى  
هي أن الأدب العربي الموروث لم يكن ، على عكس ما تزعم  
هذه الجماعة ، «في أعم مظاهره الإغريباً محتاً يدير نصرة إلى  
عصر الحديثة» ، فقد أخذ الفكر العربي منذ عصر المأمون  
يتصل بالفكر الأجنبي اتصالاً وثيقاً عن طريق الاختلاط  
والترجمة التي نشطت نشاطاً عظيماً في نقل روائع التراث  
إلاساني القديم من اليونانية والفارسية والهندية وغيرها من  
اللغات القديمة ، مما أحدث تأثيرات عميقة في علوم اللغة والحو  
والأدب واللغة والنقد والفلسفة وغيرها من العلوم العربية  
لأخرى . وهي تأثيرات لا تنحى على المتخصصين من اللغويين ،

كان في ريب من ذلك فليحققه في تناع المدح لشوقى ممن لا يمدح الناس إلا مأجورا . فقد علم الخاصة والعامة شأن تلك الحرق المنتنة ، نعى بها بعض الصحف ... وأن ليس للحشرات الآدمية التي تصدرها مرتزق غير فصلات الجباء ودوى المآرب والحشرات ... هذه الصحف الأسبوعية .... تكيل المدح جرافا لشوقى في كل عدد من أعدادها .

وعلى هذا النحو أخذ العقاد يهاجم شوقى في خلقه وسبوكه ، ويهاجم لصحافة التي كانت نعى بشر قصائده ، في كلام كثير تناثر هنا وهناك في صفحات الديوان وبطول ما الأمر ، دا حوسا مراحته جميعا والافتقار من قرائه المختلفة . ولكن بهما ما يدل عنه ويؤكد من أن الهاجر الذى كان يترك العقاد ويحمله على الإسراف في ترديده ، هو تلك الشهرة التي حققها شعر شوقى في هذه الفترة من حياته ، وهذه المكانة التي ظمرها في بلاط الحديو ، والتي جعلت منه شاعره للفصل . وبعل في هذا ما يفسر حرص العقاد على الإكثار من مهاجمة نوع بعينه من قصائده . هي على وجه التحديد مدائح شوقى ومراثيه في رجالات عصره . فهو يقول مهاجرا مدائحه : ولو شئت لا اتخذنا من كلف شوقى بتواتر المدح دليلا على جهله بأطوار النجوم ، فإن الآذان أشد ما تكون استعدادا لقبول الذم إذا شبت من المدح ، وأسرع ما تكون إلى التفتت إذا طالت الغمة .... فهل يدري شوقى أنه يؤجر أديبا على البيل من حين يبدل الأجر على المألعة في مدحه ، بملوكها يسر بطن العقاد وهذوه وخيو نقده من التجريب الشخصى والتعامل الفنى عندما يتناول شعر غيره من الشعراء المعاصرين له من أمثال ، حافظ إبراهيم وحسمى ناصف وإسماعيل صبرى وعبد الله عكرى وغيرهم ممن أهد لهم كتابا خاصا هو شعراء مصر وبيئاتهم في حين انصافى . فعل الرغم من أنه يسلكهم في سلك المقلدين فإنه لا يشتد في مهاجمتهم والبيل منهم على نحو ما كان يفعل بالنسبة إلى شوقى . وفي هذا الكتاب نفسه ما يؤيد ذلك ؛ فستطيع ملاحظة التماوت في حديثه عن شوقى وحديثه عن غيره من شعراء جيله ، على الرغم من موت شوقى ورحيل الحديو عباس عن مصر ، وكان شيع شوقى كان لا يزال يملأ الساحة لشعرية ، ويشتل للعقاد ميتا كما كان يشتل له حيا ، شاعرا لا سبيل إلى تحطيم مكانته وصرف أذهان الناس ومواطنهم عن التعلق بشخصه والإيمان بشعركه .

وقد أقام العقاد نقده لشعر شوقى على ملاحظة ثلاثه عيوب أساسية في قصائده هي : التعمك ، والإحالة ، والتقليد ، أصاب إليها عيين حريين فيما كتبه عنه في « شعراء مصر وبيئاتهم ..... » هما : الصفة وغياب الشخصية . وقد اتبع للكشف عن هذه العيوب مبحثا معينه يقوم على أساس اختيار بعض القصائد المشهورة وتحليلها وبيان ما يشيع فيها من هذه العيوب وغيرها من عيوب اللغة والأسلوب والسرقة . وعلى الرغم

من أن العقاد قد هاجم في كثير من مقالاته ، شعر السديح في التراث العربى القديم عامة وشعر شوقى خاصة ، فإنه نحاشي تحليل أية قصيدة من مدائحه فيما حظه من قصائد شوقى الأخرى إلى احتار أكثرها من مراثيه المشهورة في رجالات مصر على أيامه ، وأقلها مما كان يقوله في المداسات العامة والسياسية ، وذلك على الرغم من إيمان العقاد بأن شوقى قد اكتسب شهرته ومكانته من صلته بحديو مصر ومدحه له !

ويطلق العقاد في رصد التعمك في قصائد شوقى من مدح نقدى شملت به جماعة الديوان في نقدها التنظيرى ، هو « الوحدة المعنوية » للقصيدة - يرى أن التعمك هو أن تكون القصيدة مجموعا مبدعا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية . فإذا اعتبرنا التشاء في الأعرابى وأحرف القافية وحدة معنوية حار إاد أن نقل البيت من قصيدة إلى مثله دون أن يحل ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو ما لا يجوز ، ويرى على العكس . أن القصيدة الحيدة يسعى أن تكون عملا ب تاما يكمل في تصوير حاطر أو حواصر منجاسة كما يكمل المثال بأعضائه والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنعمه بحيث إذا اختلف الوصف أو تعبرت النسبة أحل ذلك بوحدة الصفة وأمسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ... . وهو يرى أن كل قصيدة لا تتوفر بها هذه الوحدة المعنوية تكون « كالمثل المهيل لا يعبر منه » فجعل غاية ساطه ، أو وسطه في فته لا كالبهاء المقسم الذى يثبت النظر إليه عن هدسته وسكانه ومراياه !

واحتار العقاد من مراثى شوقى قصيدته التونية في رثاء مصطفى كامل ، وقام بتمييز ترتيب أبياتها مثل ذلك معادة القصيدة من التعمك لافتقارها إلى « الوحدة المعنوية » واصفا إياها بأنها مجرد كومة من الرمل !

وإذا كان العقاد قد أثبت بهذا المقياس افتقار شعر شوقى إلى الوحدة المعنوية ، فإنه أثبت به توافر هذه الوحدة لشعر ابن الرومى ؛ ذلك أن العلامة البارزة فيها بقول : « قصائد ابن الرومى هي طول نفسه وشدة استغصائه المعنى ، واسترساله فيه ؛ وهذا الاسترسال يخرج عن سنة الصاميين الذين جعلوا البيت وحدة النظم ، وحملوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمع واحد قل أن يطرد فيه المعنى إلى وحدة بيت . وقل أن يتوالى فيه استق بواليا يستغص على التقديم والتأخير والتبديل واستحوير . فحالت ابن الرومى هذه النسبة ورجع القصيدة « كلا واحد » لا تتم إلا تمام المعنى الذى أرده على النحو الذى يحاد ؛ فقصائده « موضوعات » كاملة تقبل بعدوين وسحضر فيها الأعراس . ولا يختلف هذا المفهوم لوحدة القصيدة الذى يقوم على أساس ملاحظة احراد معنى واستغصائه ، ثم يتردد في كتابات القدماء من هاد العرب من مثل الخنمى وابن صاص

والمرجدي وغيرهم ، ولكنه يناقش ما هو معروف في النقد الأوربي الحديث عن وحدة القصيدة التي تأثرت آراء النقاد الأوربيين فيها بأراء أرسطو في الملحمة والمسرحية ، حيث تقوم الوحدة العنصرية على بربط أجزاء الخرافة أو الحكاية تربيا حتميا وضروريا . ولكن هذا التأثير الأرسطي قد اتخذ في المذاهب الأدبية الحديثة أشكالا نقدية وفكرية مختلفة لا سيلا إلى الوفوف عنها في هذه الدراسة المحددة لتوسعها وتشعبها ، مكتسب تقرير هذه الحقيقة ، وهي أن هذا المفهوم قد تطور على نحو ما نجد في كتابات إرسون ، وهري جيمس ، وكروتش ، وبيروكس ، إلى مقابلة بين العمل الأدبي والكائن الحي مقارنة لم تبث أن اتخذت تفسيراً جديداً على يدى الرومانسيين الألمان عامة ، وكولردج خاصة ، يتلخص في أن الإبداع الفني ليس صلبة وآلية ، لكنه عملية جمالية ونفسية نامية ومتغيرة ، تمر في مرحلتين : الأولى مرحلة اللاوعي حيث تنمو بذرة العمل الأدبي بعزل عن وهي صاحبه ، نحواً يجمع فيه بين عناصر متنوعة وعربية ، والثانية ، مرحلة التطور ، وهي مرحلة وعى الفنان بطبيعة العمل الذي ينشئه ، فيقوم بتنظيم العناصر المتنوعة والتأليف بينها في كائن جديد له صفات الكائن الحي في وحدته وتنوعه وحسوسه وعصومته في آن ، وذلك بأن يتحد فيه الشكل والمضمون اتحاداً يفقد فيه كل عنصر خصائصه المميزة لتحل محلها خصائص أخرى جديدة هي خصائص العمل الأدبي ، ذلك الكائن الجديد . وعلى الرغم من أن مصطلح الوحدة العنصرية قد شاع استخدامه في النقد المعاصر فإنه قد فقد في هذا لفند مغزاه الجوهري ليتحول من رصد عملية الإبداع الفني إلى تحديد وظيفة النقد الأساسية في تأكيد وحدة العمل الأدبي بمقومته الجمالية التي اكتسبها من تألف عناصره وتوحيدها . وكلما كانت الخصائص الحديثة للعمل الأدبي في صورته المتكاملة ضرورية وصحيحة وكاملة عظم نصيبه من الوحدة العنصرية .

وبما يختلف دعاء الوحدة الفنية حول طبيعة هذه الرابطة العنصرية التي تجمع بين عناصر العمل الأدبي ، فإنهم يتفقون على رفض ثنائية الشكل والمضمون ، ووسائل التزيين البلاغي ، وغيرها من حيل البعة والأسلوب التي تؤدي إلى صمم عرى العمل الأدبي المتكامل ، كما يتفقون على رفض أية وحدة «آلية» أو «خارجية» مثل تلك التي تعرضها قواعد الأجناس الأدبية وخصائصها الفنية ، ورفض أى نقد يتعامل مع العمل الأدبي بوصفه عناصر يتبرر بعضها من بعض ، ويقوم بها لذلك ، كل عصر منها في ذاته طبقاً لخصائصه النوعية ! وخلاصة ذلك كله أن لوحدة العمل الأدبي في النقد الحديث مفهومين : فني ويشتمل في تفسير عميقه الإبداع وما تؤدي إليه هذه العملية من «خلق» كائن أدبي جديد يختلف خصائصه الفنية عن خصائص العناصر المختلطة التي تدخل في تكوينه ، وينقل إلى ، يتصل بمعاملة العمل الأدبي عند تفسيره وتقويمه ، معاملة

الكائن الحي في تواصل أجزائه وتكامل عناصره ، والحكم عليه من خلال ذلك .

وعلى الرغم من أننا لا نشك في أن الأستاذ العقاد وزميليه كانوا على معرفة وثيقة عميقة بهذين المفهومين لوحدة العمل الأدبي في النقد الأدبي الحديث ، فإنهم عجزوا - عند نقله إلى الأدب العربي الحديث وتطبيقه على شعر شوق - عن الإفلات من أسر النقد العربي القديم وجاءت لذلك آراؤهم في وحدة العمل الأدبي خليطاً مشوهاً من هذين المفهومين ، المعنى والنقل ، صيغ في لغة تراثية قديمة جعلت من مفهوم هذه الوحدة صورة طبق الأصل من مفهومات القدماء لها ، وحصرتها في عنصر يعينه من عناصر العمل الأدبي ، هو عنصر المعنى من حيث اتساقه وتسلسله في شكل منطق مقع ، وهو ما يتناقض مع حقيقة هذا المفهوم في النقد الأدبي الحديث كما رأينا ، بل يتناقض مع وظيفة هذا النقد الفنية من حيث إنه وسيلة للكشف عن خصائص العمل الأدبي الجمالية وتقويمه و ذاته بوصفه كائناً متكامل الأجزاء ، متواصل العناصر ، مستقل الصفات ، وليس ما تسميه هذه الجماعة بالتمسك صفة خاصة بشعر شوق أو شعر غيره من شعراء التيار التعبدي وحدهم ، ولكنه صفة مأوظفل ظاهرة فنية غالبية على الشعر العربي القديم والحديث ، تنبع في الحقيقة من احتواء هذا الشعر الأغراض المختلفة ، والتزامه بأوزان وقواف ثابتة تتكرر من بيت إلى آخر . وفي عبارة أخرى إن وحدة البيت في هذا الشعر من قبيل الخصائص الفنية التي تميزه ، والتي يجب عليها تفسيره وتقويمه في ضوءها . وشعر العقاد نفسه إذا قسناه بقية ، لا يخلو من التفكك والإحالة والمبالغة ، وقصيدته الرائية في مديح الملك فاروق ، والنونية التي قالها في رثاء سعد زغلول ، نموذج لهذا النوع من القصائد التي تعاني من العيوب التي بأخذها على أشعار من يسبقهم بالمقلدين !

(٢) ويستطيع تلخيص مفهوم النقد الطبيعي الذي تأثرته هذه الجماعة في دراساتها التطبيقية ، من خلال كتابات ابن من النقاد هما : سانت ييف (١٨٠٤ - ١٨٦٩) ، وهيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) .

ويعد سانت ييف رائد هذا الاتجاه في فرنسا . وقد بدأ نقده رومانسياً فشر سنة ١٨٢٩ أول مقالة نقدية له عن تاريخ المسرح والشعر في القرن التاسع عشر ، حاول فيها أن يشت أن للشعر الرومانسي جذوراً قديمة وأن للشعراء الرومانسيين أسلاف عظاماً ! وأحد بعد ذلك يكرس جهوده كلها للنقد الذي يحج في أن يضع له مفهوماً جديداً يتلخص في أن غاية النقد موضوعية ، هي استنباط ودراسة كل ما يتصل بالعمل الأدبي ، ذلك أن ما يشت عنه من خلال كتاب أو مؤلف إنما هو الإنسان نفسه : حياته وفكره وروحه ، ولذلك فهو يرى أنه لكي تدرس أدبياً يجب أن تسعى إلى تعرف موهبته تعرفاً مباشراً

المختلطة من مبادئ سانت بييف وقواعدها ، موضع التطبيق في دراسة الأدب العربي القديم خاصة والحديث عامة ، مما أجد ينشره منذ عودته من فرنسا ، من مقالات ودراسات يقول بنا الأمر إذا رحنا نقف عندها هنا ، نذكر منها كتابه : « في الشعر الجاهل » ، ومقالاته عن الشعراء الجاهليين التي كان ينشرها في جريدة السياسة ، وكتابته : « مع المتنبي » الذي يعد أوضح كتيب جميعا وأدلى على اتباعه هذا المنهج في دراسة الشعراء القدماء

ونستطيع دون الدخول في تفاصيل هذه الدراسات أن نقرر هنا أن طه حسين قد نجح في أن يخلق من أفكار هذين الناقدين منهجا جديدا يخلص فيه من الصرامة أو غنفل الختمية العلمية التي كانت تقيد النقد الطبيعي بسلاسلها ، مما جعل من البيئة والجنس والعصر ونفوس الأدباء بتاريخ حياتهم مجرد وسائل يستعملها في فهم أعمالهم الإبداعية وتفسيرها ، دون كتابة سيرهم على نحو ما كان يفعل تين ، أو تصنيفهم في فصول أدبية كما كان يحاول أن يعمل سانت بييف !

وقد اعتمد هذا المنهج المركب كما كان يستخدمه طه حسين في كتابات المعاصرين له إلى عناصره المختلفة ، فأصبح منهجا نفسيا خالصا حيناً ، كما أصبح منهجا بيئيا أو تاريخيا حيناً آخر ، وكانت جماعة الديوان من هؤلاء النقاد الذي التفتوا إلى المنهج الطبيعي بفضل دراسات طه حسين الرائدة . وآية ذلك أن تأثرهم بهذا المنهج قد جاء في وقت متأخر كثيرا عن تأثر طه حسين به ، فبينما نراهم يتكئون على النقد العربي القديم في دعوتهم للشعر المعاصر ، ويؤسسون على مبادئهم حملتهم على شعر شوقي ، نراهم في المرحلة الثانية يعتمدون على المنهج الطبيعي في دراساتهم التطبيقية حول الشعراء القدماء والمعاصرين وغيرهم من الدراسات الأخرى . وقد أسرف الأستاذ العقاد في تبني هذا المنهج والاعتماد عليه إصرافا يحتاج إلى تعديل ، سواء فيما حلقه من دراسات عن الشعراء القدماء أو المعاصرين ، أو ما نشره من كتب عن عباقرة الإسلام والمسلمين ، ولكنه على عكس طه حسين ، قد ارتد باستخدامه لهذا المنهج إلى أصوله التي كان عليها في كتابات هذين العالمين ، ليجعل منه وسيلة إلى كتابة سير الرجال حيناً ، وتصنيف الشعراء في أجناس أدبية حيناً آخر ، ونقف ، لأصباح طبيعة هذا المنهج في كتاباته عدد دراستين جادتين له هما كتاباه : ابن الرومي ، حياته من شعره ، وشعراء مصر وبيئاتهم في الحيل المأخوذة . وقد اندفع كثيرون بما جاء في الكتاب الأول من تحليلات لنفس ابن الرومي وتعديل لتأثيره وما كان يؤدي إليه من سلوك شاذ ، فسلوكه ضمن الدراسات التحليلية للشعر القائمة على المنهج النفسي ، مع أن المؤلف نفسه قد أوضح في أكثر من موضع في كتابه أنه يكتب سيره ابن الرومي من شعره . ونقل هنا عنه هذه الفقرات لقليلة التي تشرح هذه الغاية التاريخية . فهو يقول في تمهيد الكتاب واصفا عمله فيه :

« هذه ترجمة وليس بترجمة : هذه ترجمة يعنى أن تكون

من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله . وانطلاقا من هذا المفهوم النقدي الذي يجمع فيه بين مؤثرات البيئة الاجتماعية ، وشخصية الأدباء في نتائجهم وأمزجهم الطبيعية ، راح يعنى بدراسة شخصيات المؤلفين والكتاب ، ويصنفها تصنيفا علميا غريبا في أجناس بشرية ، كما يصنف التاريخ الطبيعي أنواع الحيوانات في فصول طبقا لخصائصها الفسيولوجية المختلفة ، فقد كان يعتقد أن هناك « فصول » من النفوس البشرية ، تماما كما توجد أجناس وفصول حيوانية ونباتية مختلفة في التاريخ الطبيعي . ولم يكف سانت بييف عن الإعلان أنه بقوايه النقدية تلك إنما يكتب ما يصبغ أن نصه بحق « التاريخ الطبيعي للنفوس » . وعلى الرغم من إيمانه وممارسته لهذه الآراء أو لفنل هذا الاتجاه الطبيعي في النقد ، فإن الدراسات التطبيقية التي خلعها لا تحقق هذا الزعم الذي سعى إلى إثباته ، فإن نظرة سريعة في كتابه « أحاديث اللبيب » وكتابته « تاريخ بور رويال » تدلنا على أنه لم يفعل شيئا أكثر من أن قدم لنا تحت ستار العلم ، تمهيدا لطريقا لشخصيات كثيرة غير متسقة لا تربط بينها عوامل نفسية أو اجتماعية مشتركة ، فقد كانت متعنتة تنحصر في ملاحظة الكتاب في حياته الخاصة ، كما كانت تستثني الصراعات الأخلاقية في ضمائر الأفراد !

وينسب « تين » مذهبها مختلفا على الرغم من اعتناقه مثل معاصره سانت بييف على قوانين العلوم الطبيعية في بناء أفكاره النقدية ، فقد كان معنيا بالبحث عن قوانين تحكم في عملية الخلق الأدبي التي كانت في رأيه ، تنحصر لثلاثة عوامل رئيسية هي الجنس والبيئة والعصر ، مع وجود ملكة بارزة تحكم في الكاتب وتوجه إنتاجه الأدبي . ويعنى بالجنس تقسيم البشرية إلى أحاسيس ( مجموعات بشرية ) لها خصائص فسيولوجية نفسية مختلفة كالجنس الآري والسامي . والبيئة التي يقصدها هي البيئة الطبيعية والسياسية والاجتماعية . والعصر اصطلاح يعنى التطور الذي تحقق في الماضي وما يترتب عليه من حركة مكتسبة ، أي تلك القوة التي توجه الآداب والمجتمعات وتقودها في طريق التطور . وخلاصة نظريته أنه يرى في العمل الأدبي ومركبا كليا ، يمكن عن طريق هذا المنهج الكشف عن عناصره وتحليلها والحكم عليها . وهو يمثل لذلك بالأدب الإنجليزي اندي حصص له دراسة مطولة ، فيرى أنه نتيجة للجنس الإنجليزي الذي نشأ في جو معين وظروف تاريخية خاصة ، ومعتقدات دينية محددة ، وليس شكسبير وملن سوى منتجات تعبر عن مركبات مختلفة لهذه القوى التي يراها تصبغ الأدباء والآداب . ويتضح لنا حين نضم أفكار سانت بييف إلى مبادئ تين أنها خليط من القواعد العلمية الصارمة ، والعناصر الرومانسية المؤثرة ، وبعبارة أخرى - تجمع بين العلم والوجدان .

وقد كان طه حسين أول من وضع هذا المنهج في صورته



قصة حياة ، وأما هذه فأخرى بها أن تكون قصة لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة مادرة بين قصص الواقع أو الخيال ، ولكننا إذا نظرنا في ديوانه وجدنا مرآة صادقة ، ووجدنا في المرأة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء ، وتلك مرية تستحق من أجلها أن يكتب فيها كتاب .<sup>١</sup> ويقول في موضع آخر واصفا طريقته في المزاحبة بين شعر ابن الرومي وأخبار القدماء عنه لكتابة سيرته : « فن الواجب علينا أن بين مكان هذه الترجمة من شعر ابن الرومي ، وحاجة الأخبار بين أيدينا إلى التكيل من كلامه في وصف نفسه حامدا وغير حامد ، وأن بين كيف أن ديوان شعره قد تجاوز حد الترجمة الباطنية إلى الترجمة التاريخية ، لا شئال وجدان الرجل ، وفرط استيعابه نفسه في شعره ، وشدة الامتزاج بين حياته وعه . . . »<sup>١</sup>

وقد أقام العقاد محاوكة أو منهجة في كتابة سيرة ابن الرومي على دعامتين ، أخذ الأولى من آراء سانت ييف ، وهي فكرته القائلة بأن العمل الأدبي إما هو الإنسان نفسه حياته وفكره وروحهم ومن ثم فإن فهم هذا العمل وتصويره لا يتحققان إلا بالتعرف بطريقة مباشرة على موهبة الفنان من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصده ، والثانية من قوانين تين القائلة بأن الفنان نتاج البيئة والعصر والجنس ، وأن الفن نتاج الفنان ، وبلغة اعلم تلك القوانين القائلة بحتمية الظروف والملابسات .

وقد قام العقاد لتشييد هذا « البطل العلمي » لسيرة ابن الرومي بدراسة عميقة موضوعات أساسية يطوى كل منها على عناصر أخرى غريبة : العصر الذي نشأ فيه ابن الرومي ، وهو القرن الثالث للهجرة ، بواجهته المختلفة ، السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والأدبية ، وحياته ابن الرومي وثقافته متنوعة كما تصورها أشعاره ، وأصله اليوناني وما تركه من أثر على سلوكه وتفكيره وعبقريته ، وبيئته الخاصة والعامة وما كان يواجهه مما من أحداث ومواقف ، متعلنا ، من هذا كله ، وسيلة إلى دراسة صاعته الفنية التي يراها ثمرة لهذه المؤثرات المختلفة التي صنعت شخصية ابن الرومي وشكلت عبقريته وانجهت بشعره هذه الوجهة الخاصة التي لا بدائية فيها شاعر آخر من شعراء عصره !

ومن الحق أن تذكر هنا أن العقاد قد درس هذه الموضوعات المختلفة في ذاتها دراسة عميقة ، وانتهى في أكثرها إلى آراء جديدة تعد بحق إضافة نقدية إلى الدراسات السابقة حول ابن الرومي خاصة والقرن الثالث للهجرة عامة . ولكن ورود هذه الدراسات في إطار المنهج الطبيعي ، ولعناية معينة هي بناء سيرة ذاتية لابن الرومي قد جعل منها مجرد ادعاءات علمية وفروض مسقة قابلة للنقص والتفديد . ذلك أن اعتبار الشعر وثيقة تاريخية أمر يطوى على حطر وتزييف كبيرين ، فالشعراء

لا يصورون الواقع كما هو في حقيقته ولكن كما يروونه رؤية أدبية ، ومعنى ذلك أنه يجب أن نفرق في الأدب عامة والشعر خاصة بين حقيقتين : الحقيقة الواقعية والحقيقة الأدبية . وسكنى هنا ، للتدليل على خطر هذا المنهج الطبيعي في كتابة سير الشعراء كما جاء في هذه الدراسة من كلام حول تأثير الأصل اليوناني في تكوين شخصية ابن الرومي وتشكيل عبقريته ، إذ يقن : « . . . وما من شك في أن الشاعر الذي تحدر من أصل يوناني أيا كان مفره غير الشاعر الذي تحدر من أصل عربي أيا كان مفره . إنه صاحب عبقرية تعبد الحياة ، وتحيا مع الطبيعة ، وتلتقط الصور والأشكال ، وتشخص المعاني ، وتقدم الخيال على الخير ولا تعرف صفة أجمع لهذه الحصال كلها من صفة العبقرية اليونانية التي التفتت بها في الجملة فنون الإغريق ؛ فقد كان الإغريق يحسبهم كما كان ابن الرومي يحفره . . . »<sup>١</sup> ولو صدقت هذه المقولة لاقتصرت العبقرية الشعرية على الذين يتحدرون من أصول يونانية ، ولأصبح كل يوناني بالضرورة شاعرا عظيما !

ويظهر أثر المنهج الطبيعي بصورة أوضح في كتاب العقاد : « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » ، حيث نراه يقسم الشعراء المصريين الذين ينتمون إلى التيار التقليدي تقسيما خاصا يقوم على ملاحظة نوعين من البيئة التي يراها قد أثرت في صغ شخصياتهم وتشكيل الخصائص المميزة لفهم الشعري ، هما البيئة الكبرى وهي البيئة المصرية العامة ، والبيئة الصغرى ، وتزبد بها البيئات الخاصة التي نشأ فيها هؤلاء الشعراء في داخل البيئة العامة . وهو بذلك يخطو بقوانين « تين » خطوة أخرى . وقد كان لذلك أثره مما انتهى إليه من نتائج ؛ إذ نراه يصف الشعراء في مجموعات ، لكل مجموعة منها اتجاه بعينه يتفق في خصائص فنه العامة مع المجموعات الأخرى ، ويمتاز بها في خصائص أخرى فردية . وفي عبارة مختصرة ، إنه راح يزواج في هذه الدراسة بين آراء تين وسانت ييف عن طريق رصد المؤثرات البيئة والجنس والعصر في هؤلاء الشعراء ، وتصنيفهم لهم في فصائل شعرية . وقد عبر العقاد في المقدمة التي كتب لها الكتاب تعبيراً صريحا عن هذه العاية فقال :

« معرفة البيئة ضرورية في نقد كل أمة ، وفي كل جيل ، ولكها ألزم في جيلنا على التحصيل ، وألزم من ذلك في جيلنا الماضي على الأحص ، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفة لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة في اللغة العربية التي كانت لغة الكتاتين والباطنين جميعا . . . وكل إدراك لخطوات التجديد في الأدب المعاصر هو إدراك ناقص مبتور مالم يقترن به إدراك هذه الحالة التي لا نظير لها بين آداب اللغات الأخرى ، وهي الحالة التي استلزمها تعدد



البيئات الأدبية عندنا في الحيل الماضى ، وحاولنا أن نلم بها في هذه المصطلح .. ١

وبعد ، فلم نردنا قدسنا من محاولة رصد الأصول العربية

والأجنبية لثراث جماعة الديوان النقدي إلا إجابة ذكرى هؤلاء الرواد العظام بدراسة حركتهم النقدية دراسة منهجية مقارنة تبرا من الهوى وتنصم بالحق وتضعهم في مكانهم الصحيح من حركة النقد الحديث !

## الهوامش :

- (١) راجع حول هذه الفكرة كتاب عبد القادر القبط : الإجابة الوجداني في الشعر العربي المعاصر .
- (٢) إن عبد القادر القبط أول من أطلق هذا المصطلح على حركة الإجابة الشعرية التي قادها البارودي وهو مصطلح جامع قصبا كثيرا كثيرا فتح الباب على مصراعيه أمام دارسي الأدب الحديث .
- (٣) راجع الإجابة الوجداني .. لعبد القادر القبط فقد عقد له محلا حول مقام التقليد في شعر جماعة الديوان .
- (٤) عباس العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجليل الماضي ١٩٣٣
- (٥) أثبت شكوكا كثيرة حول تأثير العقاد بكتابات شكوى وأشعار مطران كما أثبت عاصفة حول سرقات المازن .
- (٦) أعاد العقاد نشر هذه المقدمة في كتابه : مقالات في الكتب والحياة (بروت) : ١٣٣ وما بعدها
- (٧) راجع مثلا ما يقوله في : مقالات في الكتب والحياة : ١٢ : إن الشعر صناعة توجب للمصطلح بواسطة الكلام .. الخ .
- (٨) مقدمة ديوانه ١ : ٢٨٨
- (٩) للمازن كتاب ومقدمة يضاف وثيقة على مفهومه للشعر ومنهج في نقده وتفسير ظواهره ، سما : الشعر ، حياته ووسائله
- ومقدمة الجزء الثاني من ديوانه
- وقد اغتربا أكثر النصوص المنسوبة إليه منها . وقد ورد النص للذكور في الدراسة في مقدمة الديوان .
- (١٠) الشعر حياته ووسائله : ١٩
- (١١) راجع مقالتنا : الأصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد ، مجلة فصول ، العدد الأول ، السنة الأولى : ٩٨ - ٩٩ .
- (١٢) تقيير في الميزان (مقالة) : فصول من نقد الشعر عند العقاد : ١٥٠
- (١٣) مبراج الشعر (مقال للاستاد العقاد) ، الكاتب ، عدد أكتوبر ١٩٤٨
- (١٤) يستطيع القارئ أن يعود إلى دراسة الدكتور محمود رجب عن : المرأة والفلسفة منشورة في مجلة حوزات كلية الآداب جامعة الكويت (ربيع ١٩٨١) ، عرض فيها لتاريخ رمز المرأة وآثره في التفكير الفلسفي . ولقد الدراسة قيمة وأهمية خاصة لأنها تضم كثيرا من قصاها التفكير الأدبي والفلسفي كما تلقى أصواء على دور المرأة في الفكر الفلسفي العربي القديم
- (١٥) شعراء مصر وبيئاتهم في الجليل الماضي ١٥٦ - ١٥٧
- (١٦) بلي حاري : الكلاسيكية في الشعر العربي والعربي ٣٢
- (١٧) أرسطر : من الشعر : ١٠ (مقالة من غنى هلال ، نقد الأدب الحديث ٥٦ - ٥٧)
- (١٨) ص ٥٥
- (١٩) النقد الأدبي الحديث - ٥٠

- (٢٠) من الشعر (مقالة من نقد الأدب الحديث : ٥٥)
- (٢١) غصن : ٥٥ - ٥٦
- (٢٢) الرسالة . عدد ٢٥٢ لسنة ١٩٣٩ : ٢١٣ - ٢١٩
- (٢٣) مقالات في الكتب والحياة : ٢١٥
- (٢٤) لشوقي صيف دراسة رائدة في هذا الجانب من التطور في كتابه : الشعر ومذاقه في الشعر العربي ، كتلف فيه عن هذا الجانب من سيادة التقليد الشعرية الموروثة ما بين شعر الجاهلية وشعر العصور الإسلامية التالية كما كتب المرحوم أحمد أمين دراسة مثيرة عن : جذابة الشعر : ما بين الشعر العربي ١
- (٢٥) مجلة فصول ، السنة الأولى ، العدد الأول . ٥٩ - ٧٣
- (٢٦) الرسالة مجلة ١٩٣٤ : ١٨٢٥ - ١٨٢٩ .
- (٢٧) نصه ، مايو ١٩٣٩ ، ٥١٥ - ٥٥٧
- (٢٨) راجع على سبيل المثال (أ) عباس العقاد .
- (ب) خطبة التوسى .
- (ج) عبد الحلي ديب
- (٢٩) أحمد عبد الواحد حلام دراسة قيمة حصل بها على درجة الماجستير عن النقد الأدبي بمصر واشتمل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، لا تزال رغم أهميتها محظوظة .
- (٣٠) لم يذكر صاحب المقال اسمه وإن كان عبد الواحد حلام يؤكد في كتابه : (مقالات نقد الشعر في مصر ١٩٤٠ - ١٩٦٥ أن كاتب المقال هو المرحوم محمود صريح
- (٣١) مجلة الصعيد : ١٨٩٩ - ١٩٠٠ (مقالة عن عبد الواحد حلام انجازات نقد الشعر . ٩) وراجع أيضا : روفى حسون . آخر الشعر . ٣١ لقد دعا في فترة مبكرة (سنة ١٨٧٠) إلى التحول عن الأوران والفراق ، وقام فعلا بتجربة فعلية هي نظم واحد وعشرين بيتا لم يلتزم بها قافية على الإطلاق
- (٣٢) صبر النسي . في الأدب العربي الحديث ٢ : ٢١٨ - ٢١٩
- (٣٣) مختارات للعلوي : ٥١
- (٣٤) مجلة أبريل (١٩٣٣) : ٩٧٠ - ٩٨٣
- (٣٥) في الأدب العربي الحديث : ٢ : ٢١٨ - ٢١٩
- (٣٦) S. Moreh, Modern Arabic Poetry, pp. 78-79.
- (٣٧) مجلة المصرية (السنة الأولى - يوليو ١٩٠٠) : ٨٥
- (٣٨) مقدمة ديوانه ١ : ٨ - ٩
- (٣٩) شعراء مصر وبيئاتهم في الجليل الماضي : ١٩٩ - ٢٠٠
- (٤٠) Modern Arabic Poetry, p 78
- (٤١) ص ٥٥

# مكتبة مكة بو ط

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٩١

تقدم

أكبر عرض للكتب  
العربية والأجنبية  
وكتب الأطفال  
وشرائط الكاسيت  
لتعليم اللغات

رعاية بكم من مكتبة مدبولي

عربية والعالمية

المسرحيات

روائع

شرائط فيديو كاسيت

أفلام عربية وأجنبية

للكتاب و الإخراج  
المتين المتميز

# دار الشروق

## تقديم الأعمال الكبيرة والجديدة

● مصحف الشروق المفسر الميسر

● في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب

● المعجم الكبير والموسوعات

● كتب التراث

● الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

● السلسلة العلمية للشباب

● أجمل الكتب والسلسلة للأطفال والفتيان  
عربية وعالمية

دار الشروق القاهرة : ١٦ شارع جواد حسن ، هاتف : ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨ - ٦٦٤٨٢٠  
95091 SHOROK UN  
دار الشروق بيروت : من ب : ٨-٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩٦٣ / ٣١٥٨٥٩٦٣ - ٣١٥٨٥٩٦٣  
SHOROK 2017S LE : ٢٠١٧ / ٢٠١٨

# البضسجة والبوتقة

## الترجمة ولغة الشعر الرومانسى العربى

محمد عبد الحى

١ يقول هوراس فى كتابه «فن الشعر Ars Poetica» : «لا يجعل بك أن تحاول نقل الأصل كلمة بكلمة مثل عبيد الترجمة» ، (١) فالترجمة كلمة بكلمة تكاد تكون محالة ، لأنه لا توجد لغتان تتطابقان فى بنائهما التركيبى للجمل ، ولا فى الصيغ الصرفية ، ولا فى الأعراس النحوية ، باختصار . ليس هناك لغتان تتطابقان فى تصميمهما المعنى الجوهرى . فضلاً عن هذا تختلف اللغات باختلاف البيئات الثقافية التى نشأت فيها . هذا الوجود المعنى - الثقافي المزدوج للغة ، أو المخطط الحسمى - المعنى etimologuic للاتصال ، كما يسميه إيوحي أ. نابله Eugene A. Nida . يجعل من اشغال كليا أن نتعامل مع أية لغة بوصفها علامة لغوية ، دون أن نقر على الفور علاقتها الجوهرية بالسباق الثقافي بوصفه كلاً . (٢)

ومشكلة ترجمة الشعر ، بصفة خاصة ، أكثر حدة ، حيث تكون «العلاقة اللغوية» فى أكثر أسيئتها حساسية وتعقيداً وتركيزاً ، فتغدو «جسد» القصيدة وبالنسبة إلى شل ، «تغدو حكمة إلقاء بسجدة فى بركة» . لاكتشاف العناصر الشكلية لألوانها وصيرها ، أشبه بالسعى إلى نقل إبداع شاعر من لغة إلى لغة مغايرة (٣) ، وتغدو المشاكلة مبدأ بنائياً للنص فى الشعر . فترجمة الشعر محالة بحكم تعريته ، وليس هناك شيء ممكن سوى التبادل الخلاق (٤) .

ويتج مايسمى بالكثافة الشعرية للقصيدة أثره فى اللغة التى نترجم إليها ؛ ومحاولات تعديل اللغة الأصلية وتذجيبها وتطعيمها وإعادة خلقها - وكلها مستويات لسان الخلاق - تنص من شكلاً من أشكال الإدعاء للأصل ؛ ولذلك يصعب حيورد

«إن المترجم الممتاز يمكن أن يصعب إمكانات جديدة للغة الأم ؛ ذلك أنه يدع طوابع الإدراك لمواطنيه إلى أبعد مما هى عليه ، وذلك عندما يوظف اللغة فى وظائف جديدة ، ويكشف عن

إن التبادل المعنى المشترك ، أعنى الترجمة الخلاقة للشعر إلى لغة غير لغته ، يعكس المترجم عادة ، كما يمكن عصره ومعهمة عن الشعر ولغته . ويقول هيرى حيورد : «أيا كان أثر الترجمة فيها لا تتطابق تماماً مع الأصل ، لأن كليهما يختلف عن الآخر اختلافاً بيناً فى درجات التأكيد . وتنتمى الترجمة إلى معرى معايير فى عالم الأدب ، وبحكم لقاء الخريين التيارات المتفادعة ، والدوامات الحسية ، والمنعطفات التى لا تين . ولا يمكن أن يشك القارىء الحديث فى أن نسخة شليجل تايلك لشكسبير تنتمى إلى عصر جوته بكل قيمتها العالية» (٥) .

! لقرأتى التى استخدمت فى أماكن أخرى لتوصيل حالات بأعيانها من حالات العقل ، أو توصيل جديس مباغتة ومشاعر غير مألوفة . وهناك رأى يرى فى عالم الأدب تعاوناً بين أجيال الكتاب ، برغم تفاوت أماكهم وأزمانهم ، فى تطوير وسائلهم التعبيرية المشتركة ، وهذا ما يحدث فى حالة الترجمة بوصفها وحياً يتسع فى بطن ، وبوصفها لمة تلح على أن تؤدى ما أدته اللغة الأخرى من قبل .<sup>(٦)</sup>

وبالعالم هذا البحث الترجمات الشعرية العربية للشعر الإنجليزى ، ودورها فى بزوغ لمة الشعر الرومانسى ونموه . وبأكورة هذه الترجمات هى « صليب المسيح » ، وهو كتيب بحوى اثنى عشرة ترنيمه فى أربع وعشرين صفحة ، نقلها إلى العربية مترجم غير معروف ، وطبعها الـ C.M.S فى عام ١٩٣٠ .

وفى عام ١٨٣٦ ظهرت طبعة أخرى لها فى مائتى نسخة من الإرسالية الأمريكية فى بيروت<sup>(٧)</sup> . وما يهنا هنا هو الترجمات ذاتها ، فالعربية التى نقلت إليها هذه الترنيمات تتعرض لاجترافات معينة تبعد بها عن معايير الصحة النحوية والمروحية ، والترجمة الافتتاحية - « صليب المسيح » - التى تحمل [المجموعة عنوانها] ، مثال دال على ذلك ، فهى نقل لقصيدته *Crucifixion of the World* لـ Wau-  
 When I survey the wondrous cross  
 On which the Prince of glory died,  
 My richest gain I count but loss,  
 And pour contempt on all my pride.  
 Forbid it, Lord, that I should boast,  
 Save in the death of Christ my God  
 All the vain things that charm me most,  
 I sacrifice them to his blood.  
 See from his head, his hands, his feet,  
 Sorrow and love flow mingled down!  
 Did e'er such love and sorrow meet,  
 Or thence compose so rich a crown!

هذه الرباعيات الثلاث تلوب فى هاتين المقطوعتين

لما أرى شأن الصليب

الموجب العجب العجيب

ذو مات رب اعهد إذ

هانا عليه كالمعيب

لايقى لى جلد على

إحراز حظ أو نصيب

وأصب إدلالا على

كبرى ويشغلى التعيب

يا رب إلى عائد

بك من تباة فى رغب

إن كل شئ شائق

إلا سدى من أجله

لما أرى ما قد تقا

طر من يديه ورجله

الحزن والحب معا

منارجين بمجلسه

بالت شعرى هل جرى

هدا لنا من قبله

أو هل روى فى الدهر

شوك صار تاج مؤله

أفلا ترون ألا هو

ن ولشكرون لفضله . .

هذه محاولة لا تألوا جهداً ، وإن كانت للأسف غير ناجحة ، لكتابة عربية سليمة نحويًا ، وللتمسك بتقاليد العروص العربى . وتبدو اللغة المعية التى كتبت بها هذه المحاولة صعبة لأكثر الكتب التى أعرجتها الـ C. M. S. من مطبعة مانطة . ويصف طياوى Tibawi لغة واحد من هذه الكتب ، هو ، تحديدًا ، كتاب «تواريخ الأعلام» (١٨٣٠) ، بأنها «فقيرة ، تحطى الغالب إلى مستوى العامة» ، الأمر الذى قد ينطبق أيضا على «صليب المسيح» . وهذا ما يننى احتمال أن يكون أحمد فارس الشدياق هو مترجم الترنيمات كما يقترح أحد الدارسين المحدثين<sup>(٨)</sup> .

وقد ضمت الإرسالية الأمريكية فى بيروت فى سنة

١٨٤٠ ، مارونيا بارزا ، هو مصطفى اليازجى (١٨٠٠ -

١٨٧١) ، مصححا فى المطبعة<sup>(٩)</sup> ، التى كانت قد نقلت من

مانطة فى سنة ١٨٣٤ ، وإن لم تبدأ الطبع حتى ١٨٣٦ .

وكان اليازجى ، كالشدياق ، شاعراً لغوياً متميزاً<sup>(١٠)</sup> .

وبالرغم من أنه ساعد بعد ذلك بعشر سنوات فى الترجمة

البروتستانتية للكتاب المقدس ، ولم يكن قد غير مذهبه الدينى ،

فإن عمله مصححا يشه على نحو مفاجئ فى ١٨٤٥ .

وفى ١٨٤٨ انتقل بطرس البستانى (١٨١٩ - ١٨٨٣) ،

الذى عمل مع الإرسالية الأمريكية حتى ١٨٤٠ ، إلى بيروت

ليعمل مترجماً مساعداً «للايل سميت»<sup>(١١)</sup> ، الذى كان مكلفاً

بترجمة الكتاب المقدس ، وكانت هذه الترجمة قد بدأت فى

حريف ذلك العام . وكان البستانى ، كاليازجى ، واحداً من

أعلام الإحياء الكلامى الجديد فى النصف الثانى من القرن

التاسع عشر . ولا يحتاج إسهامه فى الأدب والفكر العربيين إلى

مصل بيان . وقد كان يعرف الإنجليزية ، خلافاً لبارجى ،

وعتمل أنه هو الذى ترجم المجموعة الثانية من «ترنيمات

للمادة» - إلى العربية ، تلك التى بشرتها مطبعة الإرسالية فى

بيروت ١٨٥٢ . والصلة محتملة بين أسلوب ترجمة الكتاب



الحال ، غير نقية . ومن وجهة النظر هذه نهم اهتماما خاصا بالترينيتين رقم ٦ و ٣١ . فالأولى ترجمة لترينة ولیم كوبر William Cowper « ترينيات أولی » « Obey Hymns » التي ظهرت أولا في « مجموعة Conyers من المزامير والترينيات » ( ١٧٧٢ ) تحت اسم « Passionate » :

يسوع جود من دم زالك جرى  
من جسم فاديتا الذي أحى الورى  
أنقى حميم من غطس  
فيه جلا عنه الدنس

(تربیات ، ص ۱۵)

أما الترجمة الأخيرة فهي ترجمة لقصيدة جميلة للشاعر  
الرومانسي الأمريكي هنري وادورث لنجفلو Henry  
Wadworth Longfellow (١٨٠٧ - ١٨٨٢) ، وهي قصيدة  
«بارتيموس الأعشى» :

صرخ الأعشى ابن طيا يا يسوع ارحم فلانك  
نال غيرة منك برما طأعن ضعي كذاك  
الجموع النهره ضبا وهو يزيد  
لقدعاء الرب أقبل ثم سلى ما تريد

(تقریبات : ص ۵۶-۵۷)

أمام ذي الكرسي استجلوا  
بفرح مقدس  
واذروا قلبنا أنه  
عبي ومفني الأتلس

وكما في كل الترجمات الأخرى في المجموعة تقريبا يجمع المترجم  
في إنتاج قصيدة معادلة ، تعتمد على نصها ، ويمكن أن تقوم  
على هذا الأساس . إنها تصل القوة بالراحة الفائقة في النظم ،  
والوصوح في نقل الصورة المبهمة عن الحالة الجسدية والروحية  
للصبي . وقد يزودنا نقل الحمل اليونانية عن القديس مرقس  
بديل آخر على أن بطرس البستاني كان المترجم الأساسي  
للمجموعة على الأقل ، فالبستاني كان على معرفة عملية جيدة  
بالسريانية ، وللاتينية ، والعبرية ، والإيطالية ، واليونانية<sup>(١٧)</sup>

وفي سنة ١٨٥٧ احتل كورنيليوس فان دايت مكان إيلي  
 صميت في إكمال ترجمة الكتاب المقدس . ولكن المشرف على  
 على الترجمة لم يستع بسميت أو أحد مساعديه المهلين  
 (البازجي والبستاني) <sup>(١٨)</sup> ، إذ يبدو أنهم اهتموا على



استوب فان دايت ، الذي وصفه طياوى في النهاية وعلق عليه  
على النحو التالى :

في عام ١٨٤٧ ، ادعى إعلان بياني أن الكتاب المقدس  
انحصر لئمه إلى العربية قد يحتل مكان القرآن<sup>(٢١)</sup>

ولم يكن واضحاً أن النظام الذي اتبعه سميت في الترجمة  
بعض إلى هذا الإيجاز ، ولا كان نظام فان دايت كذلك .

فالرغم من أنه اتبع من مسلم مثقف مساعداً له ، فقد  
أعلن أنه يتحاشى أسلوب القرآن وتعبيراته عمداً<sup>(٢٢)</sup> فهل  
يدهشنا ، هذا ، أن العرب المسلمين ، الذين نشأوا مفتونين  
بأسعة المهية للقرآن ، لم يقتنعوا أبداً بقبول الترجمة العربية  
للكتاب المقدس ، ولو بوصفها نصاً أدبياً<sup>(٢٣)</sup> .

ووصل الأمر إلى درجة أن طالباً عربياً مسيحياً في الكلية  
البروتستانتية في بيروت وجد أن الترجمة غير خلقة ، وأنها  
«صعبة» وقلقة الأسلوب<sup>(٢٤)</sup> .

وبعكس الأسلوب الجديد في ترجمة المزامير والترنيمات التي  
أجرت ما بين ١٨٤٧ و ١٨٨٥<sup>(٢٥)</sup> ، وها هما ترجمتان للزمور  
الأول ، الأولى من الترنيات (١٧٥٢) ، والثانية من المزامير  
(١٨٧٢) . والترجمة المبكرة مثال على النقل الخلاق . أما  
المأخرة فتضحي بالترجمة الأدبية في سبيل أخرى أكثر  
تحاشي الأسلوب القرآني :

اصحاب العبد لم يسلك

برأى الملحد الكافر

ولم يتبع خطى الخطي

ولم يجلس مع الساحر

ولسكن الهوى فيه

بناموس العلى العاقر

يهد الليل إذ يمسى

به والصبح من باكور

جميع الصنع مسود

علائق المذهب العاثر

لدى أوقانه بجوى

وريفاً ليس بالنائر

لدا لا يهض الخطي

بيوم الدين كالطاهر

يرى طرق الهدى وفى

وغوى قوة الماكر

(ترنيمات ، ص ١ - ٢)

طوى لمن لم يحش فى

مشورة الأشرار

بل دائماً يسلك فى

مسالك الأبرار

من لم يجالس هازلاً

بربه القادر

بل دائماً يهدى فى

ناموسه الطاهر

فهو كفوس ثابت

على محارى الماء

أثماره بجوى كذا

أوراقه الخضراء

ركل ما يصنعه

يسكون فى كجاج

ليس كذا الأشرار بل

كالعصف فى الرياح

لسلك الأشرار لا

تقوم فى الدين

ولا الخطاة صعبة الـ

أبرار فى الحين

لأن رضى عالم

بسطرق الأبرار

أما الذى هالكة

فطرق الأشرار

(مزامير ، ص ١ - ٢)

لقد عاد المترجمون الأوائل والمتأخرون معا إلى أشكال  
الموشح في التراث الأندلسي ، ليؤكدوا استجابة الشكل المنفصلي  
للموشح لشكل الترنيات الأصلية المترجمة إلى العربية .

ولذلك كانت الترجمة العربية الحديثة حلا وسطاً في  
العالم ، يصل بين أشكال عربية وأشكال غربية . وها هي  
ثلاثة أمثلة ، تشمل الأصل الإنجليزي ، والترجمة العربية ،  
وشكلاً ملائماً من الموشحات :

I'm but a stranger here,  
Heaven is my home!  
Earth is a desert dear  
Heaven is my home!

أنا لست إلا غريباً هنا

فإن السما موطنى

أرى الأرض لست سوى يلقع

فإن العلى موطنى

أرى الحزن والخوف حول هنا

فإن العلى موطنى

لذلك أشتاق أن أوتق  
سريعا إلى موطنى<sup>(٢٥)</sup>  
لى وجود بمن يقول أنا  
حاش لله أن أكون أنا  
إن علمى عن العقول علا  
حاش لله أن أكون أنا  
أفعل الفعل ثم أتركه  
حاش لله أن أكون أنا  
جامعا فارقا بقدرته  
حاش لله أن أكون أنا<sup>(٢٦)</sup>  
While with ceaseless course the sun  
Hasted through the former year,  
Many souls their race have run,  
Never more to meet us here.  
Fixed in an eternal state,  
They have done with all below,  
We little longer wait;  
But how little, none can know.  
As the winged arrow flies,  
Speedily the mark to find;  
As the lightning from the skies  
Darts and leaves no trace behind;  
Swiftly thus our fleeting days  
Bear us down life's rapid stream,  
Ope, Lord! our spirits raise,  
All below is but a dream.

Salvation! O, the joyful sound,  
'Tis pleasure to our ears,  
A Sov'reign balm for every wound,  
A cordial for our fears.

Bury'd in sorrow and in sin,  
At hell's dark door we lay;  
But we arise by grace divine  
To see a heav'nly day.

علاص القدي بالصوت يهيج

لأسعانا قد حلا  
دواء لكل جراح نهيج  
ونعزية فى البلى  
من الحزن من عمق وادى  
الخطا وظلمة باب الجحيم  
نقوم بنعمة رب السما  
وننظر نور النعم<sup>(٢٧)</sup>

الحق هو الباطن وهو الظاهر  
فأعرض همى سواء تخطى فيه  
فى الكون قد بدا سناه باهر  
لم يخف سوى من الذى يحقيه  
والليل مع النهار عنه انسى  
والأرض مع السماء والأموه  
الكل إشارة وأنت المعنى  
يا من هو لا إله إلا الله<sup>(٢٨)</sup>

وقد استلهم المترجمون أيضا أشكالا أكثر تعقيدا من  
الموضح الموضح الذى يسمح نظريا بأى عدد من التوبيعات

جوت الشمس إلى  
منتهى عام تمضى  
لا نلقيا هنا  
أكملت هذا المدى  
برهة يا كم ترى  
كحقوق البرق إد  
لاح لا يبقى أثر  
هابطات بالبشر  
رب من وادى الخطر  
مثل حلم قد عبر<sup>(٢٩)</sup>

طلعت فى ظلمة  
الأكوام أنوار حصى

والأساقى ، مع الحفاظ على الانتظام الحساسى . وعلى سبيل  
المثال :

We won't give up the Bible!  
God's holy book of truth,  
The blessed staff of hoary age,  
The guide of early youth,  
The sun that sheds a glorious light  
O'er every dreary road;  
The voice that speaks a Saviour's love  
And Calls up home to God.

لا نترك الإنجيل هو النفوس  
لأنه السبيل إلى يسوع  
هو عصا الكبار وهو مرشد الصغار وكوكب الأنوار  
على الخمر<sup>(٣٤)</sup>

ما لى شرب داح على رياضى الأضاح  
لولا هضم الوشاح إذا أسا فى الصباح  
أوى الأصيل أضحى بقول : ما للشول  
لظمت لحدى  
والله مال هب قال  
ضمه بردى<sup>(٣٥)</sup>

والموشع الأخير يضم النسق الحساسى المتكتم إلى القصر  
العروضى المتنوع ، وذلك ملمح معتاد فى الشكل الأندلسى  
وقد استخدم المترجمون أيضا هذا المركب فى الترجمة<sup>(٣٦)</sup> :  
وهي ترجمة لترنية كتبها س . ف . آدمز Mrs. S. F. Adams  
Adams<sup>(٣٧)</sup> ، مثال على ذلك :

Nearer, my God to thee,  
Nearer to thee;

E'en though it be a cross  
That raiseth me;

Still all my song would be,  
Nearer, my God, to thee -

Nearer to thee!

يسارب أقرب فأقرب  
أسا إلى رى وأرغب  
فى الحزن والبلا إليك أقرب  
إليك أقرب فأقرب  
إن تمت فى الدجى على الفغار  
وكاد مسدى بعض الحجار  
فانى إلى هادى أقرب  
هادى أقرب فأقرب

إن الانتظام الرياضى الذى يحدث الترتيبات فى عدد  
التصعيلات يجعل من هذه الترجمة شكلا توشيحيا صارما . وقد  
ضم مترجمو الإرسالية ومساعدوهم الذين ترجموا هذه الترتيبات

إدوين لويس ، وصمويل جيسوب ، وجورج هورد ، وإبراهيم  
سركيسى ، وإبراهيم اليازجى ، وأسمد شنودى ، وسلم  
قصاب ، وأسمد صدقة ، وآخرين<sup>(٣٨)</sup> . وقد انتشرت الترتيبات  
فى سرعة عن طريق مدارس الإرسالية والمدارس المترينة من  
المتردين على الكتيبة البروتستانتية الجديدة ؛ بل إنها أصبحت  
شعبية إلى حد ما ، بنسب الألحان التى وضعت لها ، والموسيقى  
(وكانت موسيقى شرقية أحيانا) التى صاحبها . وقد تتبع موريه  
Moreh تأثيرها المتطور على الخيل الأحدث من الشعراء  
السوريين واللبنانيين ، خصوصا شعراء المهجر فى أمريكا  
الشمالية ، الذين تربوا على هذه الترتيبات فى المدارس  
الإرسالية<sup>(٣٩)</sup> . وتأثير شعراء المهجر على الجيل الأحدث من  
الشعراء الرومانسيين فى الوطن العربى ، أعنى هؤلاء الذين كتبوا  
فى سنوات ما بين الحربين ، وكان تأثيرهم عميقا وشاملا<sup>(٤٠)</sup> ،  
برغم ما ينطوى عليه رصد هذا التأثير من مبالغة فى حجمه ؛  
ذلك لأنه أثر فى الاتجاه أكثر منه فى الإيجاز . ولقد أشاع  
المهجريون - على كل حال - روحا تحررية ، وامتدح زملائهم  
فى الوطن ما فى شعرهم من جرأة فى استخدام التصوير  
الموحى ، وبقاء العاطفة ، والتحرر فى استخدام أوزان مخزومة  
وأشكال مقطعية من الموشحات . ولكن النقد كان يوجه إليهم  
- فى الوقت نفسه - لضعف سيطرتهم على اللغة<sup>(٤١)</sup> ، ولوقفهم  
التحرر من التجريب الشعرى الذى نظر إليه بوصفه محدودة لجعل  
« احترام الشعر مهمة سهلة » ، أعنى ، الحرب من التعقيد فى  
الشكل الذى يتطلبه الشعر ، والذى يظهر فى الاستخدام  
النفيق للأوزان واللغة<sup>(٤٢)</sup>

وخلاصة ما سبق أن تجاهل ناظمى الترتيبات العرب للمثل  
الأسلوبية واللغة الشعرية الكلاسيكية أو الكلاسيكية الحديثة ، جعل  
« بالبساطة » فى الشعر الغنائى الرومانسى ، وعلى وجه عام  
بالمهجة الحميمة الذاتية للغة الشعر الرومانسى . وكذلك كانت  
الرمزية المسيحية وروحانية العواطف فى شعر المهجر تأثرا مباشرا  
بهذه الترتيبات . وقد انتشرت الموضوعات والصور المسيحية ،  
حقا ، عن طريق شعراء المهجر إلى حد ما ، فى أعمال الكتاب  
المسلمين . وكان استخدام هذه الترتيبات للأشكال المقطعية  
للموشع هو المصدر المباشر لاستخدام شعراء المهجر لها ؛ إذ من  
طريقهم ، وليس بتأثير مباشر بالضرورة ، ازدادت سيطرة هذه  
الأشكال فى الشعر العربى الرومانسى . وكما فى ترتيبات وبلى  
Wesley للكثيرة خصيصا للأطفال ، كان فى « دوزان القيثارة  
لتسيح الصغار » ، « حدس مباشر بتلك التصورات عن حياة  
الطفولة والبراءة والبساطة »<sup>(٤٣)</sup> ، التى وجدت بعد ذلك فى شعر  
الرومانسيين .

لم يولد شعراء الديوان ، على العكس من شعراء المهجر ،  
رومانسيين . لقد كانت حساسيتهم انتقالية ؛ هالسة للغة ، لم

يكن شعرهم علامة على الخروج الكامل عن المثال الكلاسي  
أحدث . إنه يحفظ التوازن بين الابتكار والتجريب في مزاج من  
ثورة شعرية كاملة ، لا ثورة متحفقة . حقاً ، إن الثنائية هي لب  
الرؤية الشعرية . ومن الأمثلة الكاشفة على هذه الثنائية  
الجوهرية احتمال المازي لقصيدة شل الغنائية القصيرة « فلسفة  
الحب » ، دون إقرار بالمصدر ، في قصيدته الطويلة « زهرة  
الصحر » .

يا محرى النهر إلى البحر  
وسقط الظل على الزهر  
وجامعا بين الثرى والحب  
عند التياح الأرض للقطر  
وباظما في محيط هذا الدجى  
عقود هذى الأنجم الزهر  
رواهب الموجة صدر احبا  
والأغصن الميس للظهير  
أطفىء بماء القرب جمر الهوى  
لزوج الحسن من الشمو  
لأغرقى الساعات في قبلة  
من عهده الواضح (والغمر)»

وهذه قضية مزدوجة للنقل الشعري وإعادة التوجيه  
فلسفيا . فقصيدته شل تعكس وجهة نظر روحانية كجانبية في  
الطبيعة ، هي ، باختصار ، أن مبدأ الإبداع والحركة أصيل في  
الطبيعة ، أو لنقل - بمعنى آخر - إن الإلهى مستغرق تماما في  
الطبيعى والإنسانى .

- ١ -

البابع نمتزج بالنهر  
والنهر بمتزج بالهبط ،  
ورياح المساء تختلط أبداً  
في عاطفة عذبة ،  
فلا شئ في الكون وحيد ،  
فكل الكائنات مقدر لها أن تتقابل ونمتزج  
في روح واحد حسب قانون مقدس .  
فلم لا أمتزج أنا بروحك ؟

- ٢ -

انظري الحبال تلم المساء العالية  
والأمواج تعانق الواحدة الأخرى ،  
ولا ظفران للأمت الزهرة  
إن هي مسخوت من أحيا ؟

ونور الشمس يحتضن الأرض  
وأشعة القمر تهب على البحر ،  
ماذا تسوى كل هذه الأفعال الحلوة  
إذا لم تقبلى ؟

إن قصيدة المازي تقدم فلسفة مختلفة «تسامى بكل مكان  
الحلول . والقصيدته تمجد الله (يا محرى النهر إلى البحر )  
بوصفه المحرك الأول أو العلة والخالق المتعالى . وقد تضمن  
الانتحال إعادة توجيه الرؤية الرومانسية كلها في قصيدة شل  
ونحويلها إلى فلسفة تراثية ، مختلفة تماماً .

وكما فعل المازي مع « فلسفة الحب » فعل مع أعية بيربر ○  
were my Love you Lilac fair (١٩) التي صارت قسماً من  
قصيدته وأمانى وذكره . والقصيدته كلها ، في هذه المرة ، مثل  
على ثنائية في اللغة الشعرية ، إذ إنها يمكن أن تنقسم إلى قسمين  
مفصلين ، دون أى نقص ملحوظ في ترابط أيها . فالقسم  
الأول تغلب عليه الكلاسيكية الحديثة .

يا حبذا أسمى من  
مفارق وإن قصر  
ما في الخواص خبره  
يوم به العين ظفر  
تسببه إذا جرى  
بغض من لفع الذكر  
قضيت فيه وطرا  
والأفنى داج مدجن  
من مسمع ومن نظر  
يكاد يهوى ويندر  
والشمس تحق وجهها  
أمن حياء - وعفرا  
كم ليلة صيفيه  
أنساكها يوم عصر  
وحبنا القهوة لا  
لأعد منا وتندر  
ما عبر راح ظفر  
السمع ونغضى بالبصر  
هل لمعنى الفضى  
للجراح أياها ، أعر  
أيام لا يلقى الفنى  
معاوننا على الفكر  
يا يوم جدعت لنا  
مى فس لى بالظفر  
وكان جرحى قد أوى  
على الليالى فغفر

ثم يعمى القصيدة بفقرة مفادحة ، غير مسوغة شعريا ، في  
جزئها الثاني ، وهو اقتباس لقصيدة بيرنر :

يا ليت حبي ورده  
يومض فيها ظلها  
تفارج الغيث كما  
ولبني حمامة  
أبكي إذا ألوت بها  
أبكي وأسبكي لها  
حتى إذا عاد الربيع  
ضئبها مؤهلا  
أنعم لها لبني  
حتى إذا الصبح جلا  
ركبت من الربيع أو  
أما قصيدة بيرنر هي

O were my Love you lilac fair,  
Wi' purple blossoms to the Spring;  
And I, a bird to shelter there,  
When wearied on my little wing!

Now I weep mourn, when it was torn  
By Autumn wild, and Winter rude!  
But I weep sing on wanton wing,  
When yonethin' May its bloom renew'd.

So gin my love were you sad soul,  
That grows upon the earth's soil;  
And I myself a deep o' dew,  
Into her bosom's breast to be!

Oh, there beyond empyrean bliss,  
I'd feast on beauty a' the night;  
Seal'd on her silken-soft shoulders to rest,  
Till day'd come by Phœbus' light;

والانقسام بين الجزئين في قصيدة المازني مصاعف ؛  
فهناك ، أولاً ، تعارض لامت في التصوير ، وهناك ، ثانياً ،  
تغيير حر في المزاج الشعري نفسه ، وفي موقعه من اللغة ، ومن  
ثم في الطريقة التي توظف بها اللغة في كل جزء . فالتعارض في  
التحول واضح بحيث يصعب إقامة الدليل عليه من حركة

القصيدة . من تصوير وضع النهار إلى تصوير الليل ، من سياق  
«والشمس تحق وجهها» إلى «أصبح في ضوء القمر» . في  
الجزء الأول ، يستعد الشاعر اللبنة بحلاء لتحل محلها مباحج  
النهار : «كم ليلة صعبة أنساكها يوم حصر» ؛ لتكون عكس  
هذا الجزء الثاني :

حتى إذا الصبح جلا  
الظلام عنا وحصر  
ركبت من الربيع  
أرجو كرة لما عبر

هذا التعارض يختلف عن التعارض الأكثر لطفاً في تصوير  
الجزء الثاني نفسه ، الذي يعد - إلى حد ما - إعادة إنتاج  
لقصيدة بيرنر التي اقتبسها المازني في قصيدته . بيرنر يتحدث في  
المقطعين اللذين يشكلان قصيدته معاً عن تحولات الفصول :  
«الربيع» و«الحريف البري» ، و«الشتاء الحسن» ، و«مايو  
المحتل» شياياً ؛ ولكن في المقطع الأخير يتحول لتأكيد إلى تغير  
الليل والنهار . هذا التعارض الطفيف في النموذج التصويري في  
القصيدة يمكن أن تشرحه في سهولة فكرة أن قصيدة بيرنر  
تكون من مقطعين أصليين عبر مترابطين . دستور النامية الأولى  
لبيرنر ، أما الثاني فاعية شعبية سكتلندية . جمعها وأعاد  
صياغتها جزئياً ديفيد هيرد David Herd في محادثاته «أغنيات  
اسكتلندية قديمة وحديثة» (إديره ١٧٧٦ ، ١٧٩١) ، التي  
قرأها بيرنر فتركت فيه أثراً عميقاً . وقد كتب ، مرفعا الأعباء  
برسالة إلى تومسون (٢٥ يونيو ١٧٩٣) : «هذه الفكرة جميلة  
جبالاً لا يمكن التعبير عنه .. ولقد حاولت مراراً أن أصيغ إني  
مقطعا ، ولكن عبثاً» . وقد احتذاها - في النهاية - في دستور  
الثانية الأولى (١١٧) .

أما في قصيدة المازني فالإشارات إلى «مايو» و«الشتاء»  
متشوشة . ومع ذلك يوحي التصوير بتغير في المزاج من محو  
الفصول (حتى إذا جاء الربيع) ، و«هوج الرياح ومطر» ، إلى  
تغلب الليل والنهار ، كما تقدمه الأبيات الأربعة لأحيرة  
ولكن ، قد يلحظ أن قصيدة المازني ، بعمليات الترجمة التي  
تجاوز الأصل أو توقف دونه ، أكثر توافقاً من الأصل المختار ؛  
فإعماله الصيف والشتاء ، قليل من التباين بين مجموعتي الصور .  
ووصلا عن هذا فإن ترجمة سطر بيرنر «وأما طائر آوى  
هناك» إلى :

ولبنتي حمامة  
أصبح في ضوء القمر

- التي توحي ببيئة مقمرة - تسهم في سد فجوة في النموذج  
الصوري ، كما أنه متوافق أيضاً مع مقارنة محبوبته بالوردة  
«يا ليت حبي وردة» في حين هي عند بيرنر «ليلكة جميلة مرة ،  
وردهرة حمراء» مرة أخرى .

ولعل الانقسام في لغة الشعر أعمق في القصيدة من هذه  
 «تعارفات في التصوير». فاللغة الشعرية في القسم الأول لغة  
 تلميذ للكلاسيك الحديثة، إذ تعتمد في تأثيرها على الخيل  
 «السماعية» التقليدية، مثل: «يا حيدا أمسى» و«وحيدا  
 القهوة» و«ضل لعمري الخس» وفيها عدداً من الأبيات المحورية  
 الأربعة: «الأفق داح» إلى «وحيدا القهوة» - والسطر  
 الأخير، «القصيدة» أساساً. شعر تقريرى دون تعقيد في  
 بساطة الحمل، قد يعطى بعداً رمزياً داخلها من التجريد الموسيقي  
 أو الحيوية التي تنفذ الشعر. وفصلاً عن هذا فإن الأبيات  
 الأربعة الصورية ذاتها تعيد جرنياً إنتاج موقف مكرر ربما شعر على  
 مثال باكركه في المعطف المعروفة للشاعر الجاهل طرفة بن العبد:

ولولا ثلاث هن من عبثة الفنى

وجدك لم أحفل منى قام عدى

لهن سنى العادلات بشرية

كعبت منى ما تعل بالماء تزيد

وتقصير يوم الدجن والدجن معجب

بهكمة تحت الحباء المصعد

واللغة، في اقتباس المازي قصيدة بيرز، موحية لا تكاد  
 تكون رمزية. فالجملة، ونسوء القمر، والريح، «أولورد»  
 و«خطر» والليل، تتصل في القصيدة بوصفها عناصر تحمل قيمة  
 رمزية عاطفية، أعني أنها تثير شدى عاطفياً ومصاحبات رمزية  
 غير محددة تماماً. وكذلك يستجيب القارئ عاطفياً - لا  
 منطقياً، كما في تقريرات القسم الأول - لإعلاء اللغة، ذلك  
 لأن استخدام المازي - «جملة» و«وردة» بدلا من «البلبل»  
 «حبل» و«طائر» عند بيرز يضيف إلى قصيدة المازي  
 مصاحبات معرفية إسلامية للحب الصوى.

وبالرغم من أنه قد يقال إن اقتباس المازي فيه من الوحدة  
 ما يفوق الأصل، فإن الأصل هو مصدر اللغة الموحية للجزء  
 لدى بعد اقتباسه للأصل، والذي يختلف لغته اختلافاً أساسياً  
 عن لغة القسم الأول.

وقد أبدى معاصرو المازي ثنائية متشابهة في قصيدة  
 «لوداع»<sup>١٨٨</sup> للعقاد، وهي اقتباس لأعية أخرى لبيرز، هي  
 «آه فوند كس، اند ثين فوري»<sup>١٨٩</sup> (التي كتبها لـ  
 «كلاريندا».. التي عاش معها حباً قصيراً قبل أن تسافر لتلتحق  
 بروحها في جامايكا)، تنسج بحالة مماثلة. وهذه هي الأبيات  
 الستة الأولى.

قبله بعدها يطول الفراق

وعساق وليس بعد عناق

سوف أبكيك والحاجر سكوى  
 بدموع من الفؤاد تراق  
 سوف أدعوك في الدجى بانين  
 ورفير في الصغر منه احترق  
 كيف يشكو من عثرة الخد ظلما  
 من عيبك عجمه الألاق  
 بيد أنى درجت في ظلمة اليا  
 من فحولى من الظلام نطاق  
 لست أنى على الهيام فزادى  
 قدر الحب دمه لا يطاق  
 وهى القناس -:

As fond kiss, and then we sever;  
 As farewell, and then forever!  
 Deep in heart-wrung tears I'll pledge thee,  
 Warring sighs and groans I'll wage thee.-

Who shall say that Fortune grieves him,  
 While the star of hope she leaves him:  
 No, one cheerful twinkle lights me,  
 Dark despair around benights me.-

ويظهر ما فعله المازي والعقاد في اقتباسها أغنيى بيرز،  
 كيف أن الأحاسيس ونوع العواطف في الأعبتين أكثر إثارة  
 لأهتمامها من المروق الدقيقة الخاصة في لغة بيرز المراجعة.

ويرجع القرار من لغة الشعر الكلاسيك الحديثة في قصيدة  
 المازي إلى الصعق الداخلي للانفعال الذي عبر عنه الأصل،  
 ولكن الانفعال تعبر عنه أيضا صور ذات قيمة عاطفية، توشح  
 أن تكون استخداما رمبياً للغة. وليست هذه حال «قبلة»  
 رقيقة...، الأكثر مباشرة في التعبير. كما أنها - فيما يتضح من  
 قصيدة العقاد المعتمدة عليها - أقرب إلى المثال الكلاسيك المحدث  
 للغة الشعر. حقا إن قصيدة العقاد تكون أحبنا مصادرة لبيرز،  
 كما في الأسلوب النمطي الخزل لـ: «سوف أبكيك والحاجر  
 سكوى»، وكيف يشكو من عثرة الخد ظلما، أو البدء  
 النلاغى المزودج لقوله «وعناق وليس بعد عناق»، انتهى يكاد  
 يعادل قول بيرز البسيط الحميم «إنه الوداع إلى الأبد»  
 «التوارن الخمارى»، والمعجم القديم نسبيا، والانعكاسات  
 النخيلة (مثل:

لست أنى على الهيام فزادى  
 قدر الحب دمه لا يطاق)

كل ذلك لا يوحى بالسفاحة الشعرية المؤثرة في سطر  
 بيرز: «لن ألوم خيالى المتميز أبدا، فلا شئ يمكنه أن يقدم  
 (محبوبتي) «أسى». إن أصول لغة العقاد الشعرية أصول  
 عاسية إلى حد ما، مثل:

دع دعوى في ذلك الاشتياق

تتاجى بفصح يوم الفراق



لعمري النعم أن يسكن بالسك  
سب ظيلا من هائم مشتاق  
إن ربا لم تسق ربا من الوصف  
سل ولم تدر ما جوى المشتاق<sup>(١)</sup>

كما أن تعريف العقاد لـ «قبة رقيقة» .. «يديس ، حقا ،  
لغة الشريف الرضى ووجدانه الشعرى ، قدر ديه لروبرت  
بيرز

وشعر العقاد والمادى وشكرى ، وربما كان الأخير أكثر  
شعراء جماعة الديوان امتيارا ، ناتج من نتائج توترات الثنائية  
الرومنسية / الكلاسيكية الحديثة في حساسيتهم الشعرية . «من  
الحق أن نعلم لم تعد لغة التقرير الخالص . لكنها لم تبلغ درجة  
استائية lyricism أو الطاقة الكاملة للإيماء التي كان على لغة  
ارومانسين أن تنميتها فيها بعد»<sup>(٢)</sup> . وقد لاحظ معاصرو المازنى  
اعطاء العائز لمسيرته الشعرية التي تمزقت بين مثالب شريين .  
وكتب م . ع . (الذى حققت نبات أحمد مراد أنه مصطفى  
علاوى ، أحد المصورين)<sup>(٣)</sup> ، في جريدة السعور سنة  
١٩١٨ ، أن المازنى .. «ليس معنى الشعر الإيماء ثانيا من  
الألفاظ العربية ، فتكون لذلك أساليبه الخاصة به لا شرقية  
ولا غربية ، لكنها بين بين . وبما يدل على سعة اطلاعه ولطيف  
مدخله في تلك الطريقة ، أنك تراه يجمع لك في قصيدة واحدة  
بين قول الشريف (الرضى) وشكسبير وأين الرومنس ويرز  
ودرموند حتى لا يكون مقلدا لشاعر بعينه»<sup>(٤)</sup> .

وكتب المازنى في آخريات حياته ، بعد أن توقف خمسة  
وعشرين عاما عن كتابة الشعر ، ما قد يعد أفضل خلاصة  
لمسيرته الشعرية الباكرة . إذ كتب أن شعره :  
« .. لا بصور النفس على حقيقته ولا يعبر عما تعبيرا  
صحيحا ، لأن الاقتباس فيه بالقديم من شرق وغرب ، أكثر  
من الاستمداد من التجريب»<sup>(٥)</sup> .

إن سرقات المازنى الشعرية حالة متطرفة بالقياس إلى ما كان  
يعمله صديقه حينئذ ، وهى ، بالتحديد ، امتصاص أمزجة  
جديدة وأشكال من التعبير ، وتطويع رؤية شعرية جديدة ،  
وإبداع لغة للشعر معبرة وعاطفية . وبالرغم من أن شعراء  
الديوان أخفقوا في التحرر الكامل من الأسلوب الخزل (أو  
«الفخم») للكلاسيكية الحديثة ، فقد مهدوا الطريق أمام جماعة  
أبولو ، في انحاء إدراك المفهوم الرومانسى للغة الشعر .

وقد ركزت مجلة أبولو على الاختلاف في موقف الجماعتين من  
اللغة الرومانسية الرمزية للشعر ، حيث نشرت ، يونيو  
١٩٣٣ ، مقالين في الموضوع ، أحدهما كتبه شكرى ، والآخر  
كتبه الشاعر الأحدث م . ع . الحشرى .

ونخصص شكرى مقاله ، «نقد الطريقة الرمزية وشرح  
أثرها في أساليب الشعر ومعانيه»<sup>(٦)</sup> ، لتقدير «طريقة  
الرمزية» ، وهى ، كما يقول : «يرمز للمعنى كما يقدره .. أو قد  
يرمز للحالة النفسية بحالة أو صورة تذكر بها» . ومع ذلك  
يصبح شكرى زملاء الشعراء بالألا يفرطوا في الاستخدام  
الرمزى الإيحائى للغة ، الذى يجعل شعرهم مبها : «يصح  
أنا يجب أن نحصى ثقاتنا من أساليب الرمزيين وطريقتهم  
ويجب ألا نخل كلمة بوصفها رمزا نخل كلمة أخرى» . إن دماغ  
الأمكار والصور قد يؤدى إلى العوصى . ويسعى أن يحافظ دائما  
على «العلة المنطقية» في القصيدة

أما مقال الحشرى ، «عناصر جبال العكرة في  
الأسلوب»<sup>(٧)</sup> فهو ، على عكس مقال شكرى ، دفاع  
متحمس عن «جبال الإيهام الرمزي» ، الذى لا يفصل ، كما  
يقول ، عن أفضل المبدعات الشعرية . فالرمز «يوحي»  
«حدثا» أو «حالة» أو «انفعالا» . إن له مصاحبات لا يمكن  
تحديدتها تحديدا كاملا ، فتعبر أرى شادى «الذهب المقدس» في  
قوله :

قد رشفتا منى الحياة بظفر  
وارتوبنا من الذهب المقدس

فيه هذا الإيهام الرمزي : «والكلمتان تحملان الخيال على  
أجنحة ههههه إلى واد من أودية الخس ، إلى مدينة مسحرة من  
مدن الخيال ، مدينة الشفق أو الفجر ، أو إلى معبد بوذا  
(حيث) لبيب الآلهة المقدس ، والمعبد يحيطه الضباب بهالة من  
الإيهام ، وتصبه مشاعل الأنبياء» . فالرمز لا يمكن تحديده لأنه  
يقع «على حدود المعرفة الغامضة» ، وهى بطبيعتها مبها . «ب  
مبها لأنها آتية من «الجمال الكاس» ، بلعل ، وتمر خلال  
اللاوعى ، «قبل أن تنضج في الوعى (الشعرى) متملى قوة ،  
واللا محدود» .

ويرى الحشرى أن المزج بين الحسى والمعوى وجه آخر لهذا  
الإيهام الرمزي المهود . وفي قول تاجور «السكون المشمس»  
مثل على هذا وكان ينبغي أن يتلو هذه المقالة من الإيهام  
الرمزى ثلاث مقالات تعالج :

- ١- «الإيماء» ، ٢- «موسيقية الأوزان الشعرية» ،  
٣- «سحر الكلمات» ، على نحو لافت للنظر وهى مقالات ،  
لسوء الحظ ، لم تكتب أبدا ، أو على الأقل ، فيما أعلم ، لم  
تشر في أى مكان .

ويؤكد أبوشادى أيضا «أهمية الرمز في الكتابة الشعرية» ،  
فعنده أن «التعبير الرمزي أروع الأساليب الفنية» ، وهو ما  
يقابل «الأسلوب التقريرى الخطا» . ويؤكد أن المزاج  
الشعرى الجديد مرادف تقريبا «للأساليب الرمزية البعيدة

الرمزى (١٩٠٧) ، «فالأسلوب الخطأى (بوصفه مقالاً) للشعر  
الرمزى» كان واحداً من عوامل التدهور في الشعر العربى .  
لقد شجعنا وسنظل نشجع حالات الكتابة التى يجب أن تضع  
حدا لهذا النظم الخطأى ، «بغنى» الشعر التفريرى ، «الذى  
يكاد أن يكون مقالات صحفية» (١٩٠٨) . والمصدر الذى شكل  
مفهوم أبى شادى من الإبحاء بوصفه المزاج الشعرى التام هو  
محاضرة برادلى A. G. Bradley الاتحاضية في أكسفورد عن  
«الشعر لأجل الشعر Poetry for Poetry's Sake» (١٩٠١) ،  
التي اشتراها من إحدى مكتبات القاهرة وقرأها ١٩٠٩ . وقد  
قال فيها إنها «غيرت مفهومى الباكر عن الشعر» (١٩٠٩) . وقد  
ترجم هذه المحاضرة ، وظهرت الترجمة في الجزء الثامن من كتابه  
الأول «قطرة من براح» (١٩١٠) . وكانت هذه الترجمة ،  
في الحقيقة ، أول ترجمة إلى العربية فقال نقدي إنجليزي . يؤكد  
برادلى في افتتاحيته «وحدة الشكل والمضمون» في «شكل ذى  
مغزى» ، يكون «شعرياً صافياً» ، «ويمكن أن تسير درجة  
الصفاء المتحققة بالدرجة التى نشر فيها أنه من العبث أن نقل  
تأثير قصيدة أو فقرة في أى شكل غير شكلها الخاص» (١٩١٠) .  
ووجهات نظر برادلى ، التى اقتبسها أبوشادى ، تصرب جذور  
المفهوم الكلامى المحدث للغة بوصفها رداءاً للفكر (١٩١٠) ، متضمنة  
تفرقة بين المفهوم والإبحار ، الذى يبلغ حده «الزينة» . وعن مثل  
هذا التصور يقول برادلى :

يبدو أننا نلاحظ أن الشاعر لديه حق أو حقيقة - طسعية ،  
أو اجتماعية - محدودة أمامه ، وحينئذ ، كما نقول ، يلبسها لغة  
موزونة ملونة . إن معظم القصائد الجديدة ، أو التعليمية ، أو  
الساحرة ، هي من هذا النوع إلى حد ما ، أما في القصائد المبنية  
على الخيال فإن أى شيء لا يبدو أن يكون مجرد «خيال»  
حقيقية ، فهو ليس إلا زينة . والشعر الصافى Puer Poetry  
هو المقابل لهذا . فالشعر الصافى ليس ترتيباً لموضوع جاهز ومحدد  
بوضوح ، إنه ينبثق من الخاطر الإبداعى لكلمة خيالية مبهمة ،  
تصنط في سبيل التطور (١٩١٠) .

إن القصيدة الصافية تحكم ذاتها ، ومحاولة كتابة قصيدة  
صافية هي ، بمعنى من المعاني ، محاولة لمنح القصيدة الحكم  
لذاتى الوجودى للأشياء . فالقصيدة تشع جوهر قدرها ،  
ولها ، إذ ستخدم تعبير برادلى ، «تأثير سحرى» ، هو مصدرها  
فيها من إبحاء . «هذا التعبير المتعدد ، الذى لا يمكن أن يستبدل  
به أى تعبير آخر ، ما يزال يبدو محاولاً التعبير عن شيء وراءه» -  
وراء الشكل والمضمون . وبمعنى آخر ، فإن للقصيدة حكماً ذاتياً  
يشبه ذلك الذى للمركز ، بما للمركز من إمكانات التمدد إلى  
محيط متردد على حبة العباب ، الذى لا صورة له ، للسكون  
المطلق . وما يقوله الشاعر ، «يبدو مشيراً إلى ما وراءه» أو  
بالأحرى ممتداً إلى شيء لا نهائى مركز فيه ، «إلى كمال شامل (لا  
يمكن التعبير عنه) بالكلمات الشعرية أو بكلمات من أى نوع ،

ولا حتى في موسيقى أو لون ، ولكن إبحاءه في معطيه ، إن لم  
يكن كله ، شعر ، وفي هذا الإبحاء ، هذا «المعنى» ، يمكن جره  
كثير من قيمة الشعر» (١٩١٠) .

إن الشعر الذى يستكشف إمكانات السكون لابد أن يكون  
رمزياً . والرنة الغنية للرمز هي امتداده الموحى . وهكذا يكون  
الرمز هو المقابل للاستخدام التفريرى والبلاغى للغة ، لأن الرمز  
حقيقة وجودية منطوقة وليس تطبيقاً على حقيقة أو إعادة إنتاج  
لها . وهذا المعنى لا تكون اللغة رداءاً للمعرفة ، بل إنها تشيد سيرة  
المعرفة نفسها في صيغة رمزية دالة . فالرمز تجسيد للسكون في  
جسم اللغة .

وقد استلهم كارليل Carlyle ، في كتاب Sartor  
Sartus ، الذى ترجم إلى العربية ١٩٢٦ ، في فصل عن  
الرموز ، مفهوم العلاقة الحسية بين السكون والرمز والليل في  
نظريات الرومانسيين عن لغة الشعر . «هكذا أن النحل لا يعمل  
إلا في الظلام ، لا يعمل الفكر إلا في السكون» . وهو يعمل  
عبر «الرموز بوصفها وسيلة» (١٩٢٦) .

في الرمز كتمان ، وفيه مع ذلك إغشاء ، ومن ثم فإنه إذ  
يعمل الصمت والحديث معاً ، بأننى المنزى مردوجاً (١٩٢٦) .

وهذا ما بعيدنا إلى تحديد كولردج الشهير للرمز بلغة قدرته  
الموحدة . فهو يقول : إن الرمز : «تميزه شفافية الخاص في  
الشخصية ، أو للعالم في الخاص ، أو الكونى والعالم ، وهو كل  
ذلك شفافية الخالد في الوقتى ومن خلاله إنه دائم يشارك  
الحقيقة التى يعيدها واصحة ، وحين يعنى عن الكل ، يستقر  
بوصفه جزءاً حيوياً من الوحدة التى يمثلها» (١٩٢٦) .

إن الموضوع ، الذات والوجود ، التعالى والعمق ، تنلى في  
الرمز الرومانسى . والرمز يطابق مدلوله عضوياً .

وربما كان المشرى على حق في عد القائل واجهة للغة  
الرمزية للشعر ، لأنها تنشأ عن حاز داخل لوحدة التجربة .  
أما اللغة الرمزية للشعر الرومانسى عند أبى شادى فهي أقل  
حسية ، إنها مرادف لما يسميه «التعبير الصوتى» ، وهي عبارة ،  
مبهمة بمحتمل أنه استخدمها لتوصيح «الإبحاء» في مفهومه الخيالى  
والعيسى التجريدى عند برادلى .

٣

إن إدراك هذه المفاهيم الجديدة للغة الرمزية للخيال في  
الشعر يتشابه ، في إحكام ، مع عملية التمثل التدريجى  
لأسلوب الشعر الرومانسى ، الإنجليزي (والعربى) . ومن ثم  
ينبغى الآن أن ندقق النظر في عملية التمثل هذه ، والنمو الذى  
راسها للأسلوب الرومانسى العربى كما تعكسه ترجمات الشعر  
الإنجليزي . وعلى أية حال ، مسحتار قصيدة شلى «إلى قبرة To  
Skylark» ، التى ربما كانت أكثر القصائد الإنجليزية تأثيراً في

العربية بين الحريين . مع القصائد المتصلة بها عن رمزية الطير ، مركزاً لعملية التمثيل المعقدة ، وبوصفها نقطة تحول . وسوف ننظر إلى التأثير المتبادل والتراث بوصفها عنصرين جوهريين في عملية التمثيل هذه

وقد ترجمت قصيدة شلي «إلى قبرة» ، بين ١٩١٣ و ١٩٥٠ ، سبع مرات ، وقصيدة كينس Keats «أنشودة إلى عذلي» Ode to a Nightingale ترجمت مرتين ، وقصيدة وردزورث «إلى قبرة» ترجمت في مجلة أبولو ١٩٣٤<sup>(١٩)</sup> . ولم يأت تأثير هذه القصائد ، التي أخذت - كما سيصبح - على أنها ترجمات على موضوع شعري واحد ، من الترجمات وحدها ، بل أتى أيضاً من ظهورها ، مع قصائد وردزورث «التاحي الأخضر» The Green Lannet ، و«إلى الوقواق» To the Cuckoo ، مجموعة في «الكرز الذهبي» The Golden Treasury .

وقد سميت أصبة شلي في العربية مبكراً سنة ١٩١٠ في قصيدة «العصفور»<sup>(٢٠)</sup> ، التي كتبها أبو شادي وهو طالب خمس «قطرة من يراع» (ج ٢) ، الذي تضمن أيضاً بحثه عن شلي<sup>(٢١)</sup> .

ساكن الأغصان غرد

للمنى | شعرا<sup>(٢٢)</sup> وغن

صوتك الصباح سحر

بطور كثر الأحرار<sup>(٢٣)</sup> عرهنى

.....

ساكن الأغصان غرد

صلى ما بهوى (الريح)

واعطى درسا شها

ينمى القلب السميع

يحاطب شلي «روح المرحه» قائلا «فلنلننى نصف المرح الذى لا بد أن عقلك بهمه» . ولكن طائر شلي ، غير طائر أبى شادى ، ليس قديماً بين الأعصان ، ولا هو يبنى أغنية «يهواها الربيع» خاصة ، فهذه نعوت ربما أوحىها القصيدتان التاليتان في مختارات بالخراف Palgrave ، التي قرأهما أبو شادى حينئذ بوصفها نصين أصليين في مدرسة التوفيقية النابوية . قصيدتا وردزورث «التاحي الأخضر» و«إلى الوقواق» . تأخذ الطائرين وهنالك بين مجموعة أشجار .. بقع في نوبات نشوة / ... : أما الآخر فهو محبوب الربيع ! إن رعة شلي أن يتعلم سر الأغنية من الطائر هي عند أبى شادى ، تشير إلى التصمين الرمزي للطائر بوصفه شعاراً للحيال الشعري .

وفي قصيدة «الحرار»<sup>(٢٤)</sup> لذكرى إبراهيم ، هناك توليد مشابه

لصورة الطائر - مع نعوت أخرى من المحتمل أن تكون من قبرة شيكسبير في «روميو وجوليت» : «كان صوت القبرة ، بشير الصباح ، لا صوت الليل : (الفصل الثالث ، المشهد الخامس ، ٦ - ٧) .

ومن الواضح أن اللغة أكثر شعافية من لغة أبى شادى :

يا شادياً فوق الغصون بضمه الزهر المريع  
متسقلاً في الروض تحسبه لحفته جزوع  
ما زال يدعو الفجر حتى أدبر الحجم المموج  
فتلا أناشيد الصباح ليوقظ النور البع  
هذى الترانيم الحسان كأنها القطر المموج  
فاغمر بين إن استطعت بلابل السدم الصديق  
أدنو إليك فتحنى فكانك الأمل التزيغ  
يسرى غناؤك في الفضاء كأنه نشر بضرع  
علم شيبك يا حرار إجماده النعم البديع

هذا الطائر يشبه في ترانيمه التي «كأنها القطر» (البيت ٥) قبرة شلي ، التي «ترسل وأبلا من ترانيم» . ومثل طائر شلي ، الذي يرتبط «بزهرة» - «افتضها رياح دافئة» ، بحث حبرها / بمنوته المفرطة ، الحور في هؤلاء النصوص دوى الأجيحة النبيلة - «يسرى غناؤك في الفضاء كأنه عطر يصوع» (البيت ٨) . وهو عند شلي كذلك (وربما كان هذا أكثر العناصر أهمية) «يعلم» الشاعر كيف يبنى (البيت ٩) والبيت السابع يستدعى وقواق وردزورث «كم هت أبحت عنك / في العابات والوديان / وما تزال أملاً ، حبا ، تنطلع إليه ولا نراه !»

ويحمل «عصفور الحبة»<sup>(٢٥)</sup> عند شكري ملامح من قبرة شلي أيضاً ففكرة «المن التلقائي» unpremeditated art بوصفه تمبيراً عفواً عن الذات ، وهو الدرس الذي يسمي الشاعر إلى تعلمه من الطائر ، تصوغ الصفة الجوهريّة بطائر شكري .

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان  
وفي شلووك شعر النفس لأزور وبتان  
فلا تعدد بالناس فنا في الخلق إنسان  
وجد لي منك بالشعر فلما فيه إخوان

والخطوة الجديدة في الأسلوب تحققت في قصيدة جبران الغنائية القصيرة «الشحور»<sup>(٢٦)</sup> ، التي يتشر شلي في «نحات

أبها الشحور غرد  
فبالخفا سر الوجود

ليتى مثلك حر من مجون وقبور

ليتي مثلك روحاً في قضا الوادي أظير  
أشرب النور مداماً في كزوس من أثير

ليتي مثلك فكراً ساعاً فوق الغمام  
أسكب الأنعام صفوا بين غاب وسحاب

ويسكب طائر الشاي أبصاً ، في «مناجاة عصفور» ١٣٥٠ ،  
«قبة المقسم» / في أنعام تفيض بالهن الغفوى .

يا أيها الشادي المفرد ها هنا  
نملاً بغبطة قلبه المسرور  
منسقاً بين الجمال تاليا  
وحى الريح الساحر المسرور ..  
رتل على سمع الريح لشبهه  
واضح بلبس فزادك المسرور  
وانشد أناشيد الجمال لهاها  
روح الرجود وسلوة المقهور

ولكن الشاي لم يعرف الإنجليزية ، برغم اقتراض كلمة كراً  
فصيدتي جبران وشكري ، ويحتمل أنه قرأ أيضاً النسخة الأولى  
لترجمة عن محمود طه الشعرية المبدعة له «إلى قبرة» ١٣١٤ . على  
أية حال ، ينبغي تأكيد أن العناية الواضحة ، والإيحاء ذا  
«طبيعة الرمزية الملائم لقصيدة شلى» ، قد أصبح خلال عشرين  
عاماً من التجريب السابق ، الملمح السائد للقصيدة . إن قراءة  
قصيدتي جبران والشاي تفتتا إلى أن شيئاً ما قد حدث للغة  
لشعر العربي ، أنها أصبحت تتلامم والاتجاه الرومانسي ، وأن  
هذا التلازم يدين بالكثير للشعر الرومانسي الإنجليزي (وأبصاً ،  
كما قد تكشف دراسة مشابهة ، للشعر الرومانسي الفرنسي) .

هذه اللغة الجديدة للشعر أثرت حتى على المزاج قبل -  
الرومانسي الذي كان مسيطراً على العقاد . وقد انتقد العقاد  
أقرانه من الشعراء المصريين (جماعة أبولو في الغالب) لكتابتهم  
عن هذه الطيور «الأجبية» ، كالقبرة والبلبل والعنديل . وكان  
شده ذا معنى ، لأنه يفترض ، إن صواباً أو خطأ ، أن هؤلاء  
الشعراء كانوا يكتبون تقليداً أو ترسماً لحظي كينس ، أو شلى ،  
أو وردرورث ١٣٣٠ . وكان رد المسهمين في أبولو عيباً وهوراً  
فقد نشرت مقده بـ م شرف ، وكان عالم تاريخ طبيعي  
مشهور ، وصديقاً لأبي شادي ، معدداً أسماء الطيور التي  
وصفها العربية ، واللاتينية ، والإنجليزية ، والفرنسية ، ليست

«علمياً» في الغالب أن العنادل والقبيرات تهاجر إلى «أرض  
النيل» في الشتاء ١٣٨١ . وعلى هذا الأساس فإن هجرة الصور  
الشعرية التي تتعلق بهذه الطيور تكون ، ضمتاً ، طبيعية  
ومقبولة . وقد قدم أبو شادي النقطة المهمة ، وهي أن الجمال ،  
والجمال العزيز في ذاته ، «أجيباً كان أو وطنياً ، ذو جاذبية  
خاصة في ذاته للشاعر الرومانسي» ١٣٨١ .

وهد مخاطب العقاد الكروان في ديوان كامل من شعره ، إد  
الكروان : كما يقول ، جزء من الطبيعة المصرية . ولكن مختار  
الوكيل ، الذي كان هو نفسه أحد اللذين ترجموا «إلى قبرة»  
ترجمة شعرية ، أشار إلى أن «كروانيات العقاد أفرار قبرة  
شلى» . كما أشار إلى بعض الصور التي يحتمل أن العقاد استعارها  
من شلى ١٣٨٠ . وما لم يبين الوكيل هو أن العقاد استعار أيضاً  
لكروانياته ملامح تنتمي إلى تفاحي وردرورث الأخضر  
ووقواقه ١٣٨١ ، وعندليب كيتس ، فكروانه ، على سبيل المثال ،  
كطائر وردرورث «صوت بلا جسد» :

صوت ولا جثمان  
لحن ولا عيوان  
— وهو يعلم الشاعر سر الأغنية السعيدة :  
علمتني بالأمس سرى كله  
سر السعادة في الوجود الثاني ١٣٨١

وهو كطائر كيتس «طائر خالده» ، ينفى في ليلة صيف «بكل  
ما في حنجرته من صفاء» :

شادي الظلام حل جناح صاعد  
يا أرض أصلى ، يا كواكب شاهدي  
لجبت طيور بالفضي وتكفكت  
بالليل حنجرة المعوى الخالده  
عاهدت هذا الضيف لست بواهب  
بسمي سواك ، فهل تراك معاهدي ١٣٨٢

إن التماثلات النصية في النسخ الثلاث ١٣٨٠ لترجمة حل  
محمود طه له «إلى قبرة» هي ، بمعنى من المعاني ، عالم مصر لحو  
طبيعة الشعافية الغنائية لشلى ونصفيتها في الشعر الرومانسي  
العربي . وقد نشرت الترجمة الأولى في السياسة الأسوعية  
١٩٢٦ . وما هي ترجمة المقطوعتين الأولى والسادسة :

يا أيها الروح جدلانا يفتينا  
نحية لك يا صواح وادينا  
طوى لساحر لحن منك ما عرفت  
له الصواح من قبل أفانينا

وهل من الطير من ترقاد صلحه  
نواحي الأفق الأعلى فيصغينا  
يلبض قلبك أحنانا يسلسلها  
من ملهم الفن وحى لا يقادينا

كأننا لم نبت والوصل لالشنا  
والسعد قد طفى من أجفاننا  
سران في خاطر الظلاء يكتننا  
حتى يكاد لسان الصبح يلمشنا ..  
لم نجف نفق جهال أنت كوكبه  
سالكين عنه ولم نهجره قلوبنا<sup>(١٨٧)</sup>

وى السماء وستر الليل منسل  
على الوجود وستر الليل يطربنا  
والأفق صاف لما تعناد زرقته  
سوى سحاب في الظلاء غادينا  
يسلسل البدر بها كلما انشعبت  
وشالعا من طين الضوء غالينا  
يرمى السموات سيل من أشعها  
يكاد يظهر على أبراجها حيناً

Hail to thee, blithe Spirit!  
Said thou never erst,  
That from heaven or near it  
Pursued thy full heart  
To produce strains of unmediated art.

All the north and air  
With thy voice is loud,  
So, when night is born,  
From one lonely cloud  
The moon rains out her beams, and Heaven is overflow'd.

إن ترجمة علي محمود طه للمقطوعتين يستدعي إلى النظم  
أسلوب قصيدة لأحمد شوقي ونميتها بمخاطب فيها الشاعر  
الكلاسي الحديث حائراً سمعه يغنى في واد قرب قرطبة ، في وقت  
ما نخلال سنوات نفيه الخمس في إسبانيا . وافتاحية قصيدته :

يا نالغ الطبع أشباه هرادينا  
نشجى لواديك أم ماسى لوادينا  
ماذا تفض علينا غير أن يدا  
قصت جناحك جالت في حواشيا  
كل رمتسه النوى ! ريش الفراق لنا  
مها ، وسل عليك الذين سكينا  
لم تال مامك نحناناً ولا ظمأ  
ولا اذكارا ولا شجوا نقاتينا<sup>(١٨٨)</sup>

وقصيدة شوقي ترسم خطى القصيدة الشهيرة لأحمد بن  
عبد الله بن زيدون ، الشاعر الأندلسي (١٠٠٣ - ٧١) ، في  
نميتها وموسيقاها ، وهذه الأبيات مثال منها .

أضحى الثاني بدبلا من تدانينا  
وباب عن طيب لقيانا نجافينا ...

وقد تم مزاج الحنين إلى الماضي في قصيدة ابن زيدون على  
معارضة شوقي لها . وبالرغم من أن قصيدة شوقي قصرت عن  
الدقة البنائية للقصيدة الأندلسية ، فقد نجح شوقي ، في الأبيات  
الافتتاحية بمخاطبة ، في ترسم خطى ما أسماه «ماشر ديوان ابن  
زيدون» «السحر اللغوى» ، أو جلال الوصوح المعنوى

وقد كانت قصيدة شوقي ، التي بشرتها السياسة  
الأسبوعية<sup>(١٨٩)</sup> قبل سبعة أسابيع فقط من نشر ترجمة طه الأولى  
لقصيدة شلى في الصحيفة نفسها ، وقصيدة بن زيدون  
أساساً ، مما يبدو ، في وافية طه حين نظم قصيدته . ويتضح ،  
من المقطوعتين المذكورتين آنفاً ، أنه يدين للشاعرين  
الكلاسي الحديث والأندلسي ، بمقدار دينه لشى . فالطائر الذي  
يمخاطبه ، على سبيل المثال : «نحية لك يا صواح وادينا» ذو  
جذرين : أحدهما عند شلى «نحية لك» ، أيها الروح المرح ،  
والآخر عند شوقي «نشجى لواديك أم ماسى لوادينا» . والبيت  
الأول من المقطوعة الخامسة «وى السماء .. وستر الليل يطربنا»  
أكثر من أن يكون مجرد اتكاء على قول ابن زيدون «سران في  
خاطر الظلاء يكتننا» . إن اقتراب لغة قصيدة طه ونميتها  
وايقاعها من المثاليين المتقدمين يقلل ، إلى حد ما ، من جودة بصور  
شلى .

وقد قدم علي محمود طه في «أرواح شاردة» ترجمة جديدة  
تماماً للمقطوعتين الأولى والخامسة :

يا أيها الروح يهلو حوله الفرح  
نحية أيها الصواح المرح  
من أمة الطير هذا الملحن ما سمعت  
يمطه الأرض ، لا روى ولا صدى  
أنت الذى من مياه الروح مبه  
عمر آلهة لم تحوها قدح  
يلبض قلبك أحنانا يسلسلها  
فن طلق من الوجدان منصرح

هذى السماء بموسيقاك مأنجة  
والأرض يغمرها من صونك الطرب

قصيدة قصيرة لشاعر من جماعة أبولو هو المشرى ، هما النموذج  
الذي سأحتاره :

رددى في السكون ذكرى الهدبل  
وتغى يا شهروزاد النخيل  
أى ذكرى تشجيك أى خيال  
راح بفضيك من فراق عليل  
كثرت حولك الأقاويل حتى  
أصبح الروض بين قال وقيل  
لست أدعوك غير روح هروع  
لاذ بالنخل خيفة من رحيل

صمخ الصمت من شذا الخلفاء  
والأريج الشمسى على الخواء  
وزهور البقطين تسكب فيها  
من لب ومن غبط غناء  
كمقاصير جنة نزلها  
فلة تسريح لب هواء  
عبرت موطن الهدبل وجاءت  
بالذكي الساجى من الأنباء<sup>(٩٧)</sup>

ولقد كان صالح جودت ، الصديق الحميم للمشرى ، على  
حق جزئياً فحسب في قوله إن القصيدة كتبت تحت تأثير  
قصيدة شلى ووردزورث عن القبرة ، وقصيدة كيتس «أشودة  
لعندليب»<sup>(٩٨)</sup> ، فلا يمكن أن يحظى المرء الأصدااء البعيدة هذه  
القصائد في وصف الطائر بأنه «روح» وفي تصوير المدركات  
الحسية المتائلة في المقطوعة الثانية ، التي تنتسب إلى كيتس . بل  
إن بوسع المرء أن يستعيد قصائد أخرى للمشرى تظهر كيف أن  
هذه القصائد التي ذكرها جودت قد شكلت جانباً من إدراك  
المشرى للطائر . وعلى سبيل المثال ، فإن هذه الصور :

يسمو وهوى في السما هرداً  
كشرارة طارت من القبس  
أو سهم رام راح عن قوس  
أو حلم صب في هوى الأمس

- من قصيدة «المرد»<sup>(٩٩)</sup> - أوحى بها بوضوح قول شلى :  
«إلى أعلى فأعلى / تنطلقين من الأرض ، / كسحابة من نار ، /  
تضرين بجناحك الزرقة العميقة » ، و«تنطلقين في مضاه سهم /  
من سهام هذا الفضاء الفعسى » ، ودأبت كعذراء كريمة المحتد /

وصفحة الليل أصفى ما تكون سوى  
غمامة خلقتها وحدها السحب  
وقد بدا القمر الوضاح يحطرها  
إرسال ضوء على الآفاق تسكب  
يرمى السماوات سيل من أشعتها  
تكاد تسبح في طوفانه الشهب

من الواضح أن طه قدم هذه النسخة الجديدة لمحو أثر  
قصيدة شوق ويزر ويدود ، ولتحقق من أسلوب شلى ما لم  
تبعه النسخة الأولى . وترتب على هذا ، أن ازدادت صورة  
قرباً من صور شلى . ففي النسخة الأخيرة امتزجت الصفتان  
«جوهريتان للطائر» بوصفه «روحاً مرحاً» بمعنى «عموية»  
ملينة بالمرح ، في وضوح يفوق ما كانتا عليه في الصبغة التقليدية  
لنسخة ١٩٢٦ .

هذه التعاقبات النصية ، وهي أساساً إعادة صياغة للرؤية  
الشعرية نفسها ، لا ينبغي أن تجعل التواصل الداخلي بين شوق  
وعلى محمود طه مبهماً . إن الشاعر الأحدث ، خلف  
رومانسى ، في كثير من الوجوه ، للشاعر الكلاسيكي المحدث  
الأسبق عهداً . فلقد أظهر طه مردوخ التكرم لشوق في مقال  
محمدة أبولو في ديسمبر ١٩٣٢ ، وأبدى حزنه على أن شوق لم  
يكتب شعر الوجدان ، ولكنه أضاف على المردوخ «إننا نريده  
أن يعبر مزاجه المشرى ويبدأ من حيث بدأنا نحن ، فاصين أننا  
بدأنا من حيث انتهى هو»<sup>(١٠٠)</sup> . إن ترجمة طه لقصيدة شلى  
«إلى قبرة» ، ومراجعاته المركزة للنص ، تعكس ، حقاً ، هذا  
التواصل .

وأعمق من هذا المظهر الخاص للتواصل هناك التراث الفني  
لرمزية الطير في الشعر العربي ، الذي تضرب قصيدة شوق  
نفسها بمخزورها فيه ، تعد قصيدة طه ، بمعنى من المعاني ،  
توجيهاً رومانسياً لها . وعلى سبيل المثال ، فإن نغمة الحنين في  
مطلع قصيدة شوق (ثم ، بالتالي ، في قصيدة على محمود طه)  
تستدعى بطريق غير مباشر مثل هذه النغمة في قصيدة  
عبدالرحمن البرعي التي تعبر عن شوقه إلى أوصى النوى :

لها حمامات وادى البان شجوك في  
ظل الأراك شجاني يا حمامات<sup>(١٠١)</sup>

والتراث متعدد الألسوان<sup>(١٠٢)</sup> ولعلنا فإن في التركيز على مثل  
واحد للمراوغة الداخلية للتأثير والتراث في صبح الرمز  
الرومانسى العربى للطائر لجرأة تفوق جميع النماذج المتصلة  
بالتواصل والعروى الشعرية الدقيقة لهذا الرمز في الشعر العربى  
الكلاسيكي . والمقطوعتان التاليتان من قصيدة «الحمامة» ، وهي



في برج قصر ، / تحتل ساحة / لتواشي روحها الثقلة  
بالهوى ، . . . وتربط علاقة بعيدة قوله :

وضفت على كل العصور سحابة  
وزكا الحصن وفتح السوار  
ونهل الزرزد في أوراقها  
ورها السياج وفاحت الأعطار<sup>(٩٧)</sup>

يقول كيتس : « لا أستطيع أن أدرك أي زهور تلك التي  
عد قديمي ، / ولا أي حرف رقيق ذلك الذي يلف  
الحصون »<sup>(٩٨)</sup> .

فاشمري ، كما يلاحظ جودت ، تمثل بوضوح بعض  
العناصر الإنجليزية في التصوير في قصائده المختلفة عن الطيور .  
ومع ذلك ، فإننا إذا عدنا إلى القصيدة موضوع المناقشة ،  
وجدنا أن القوة الشعرية في دمرية « الحمامة » تأتي من مسج ترائي  
هو ، على التحديد ، الأسطورة التي تفسر الهديل الحزين  
للحمامة . فقد أن مات إليها ( أو أسوها ) في أزمان لا يمكن  
تذكرها بعد الطوفان ، ظلت الحمامة تنوح عليه وتهدل بأعنيها  
الحزينة تذكره . ويشير المعري إلى هذه الأسطورة في قوله :

أبنات الهديل أسعدن أو عد  
ن قليل العزاء / بالأسعاد  
ما نسين هالكاً في الأوان كـ  
سخال أودى من قبل هلك إباد<sup>(٩٩)</sup>

وقيل ذلك . يتمتع متمم بن موير ، في قصيدة جاهلية ،  
على موت أخيه في لغة الأسطورة :

إذا رفأت حينئذ ذكرى به  
حمام تنادي في العصور وقرع  
دعوى هديلاً فاحتزيت لما لك  
وفي الصدر من وجد عليه دموع<sup>(١٠٠)</sup>

ويصبح « موطن الهديل » في قصيدة المشرى أرضاً  
أسطورية شعرية تسكنها الجنيات a mythopoetic fairyland ،  
هي الحقيقة الشعرية التي تتبع منها الأعنية .

والمصحح الخاص للغة نسخ ترجمة طه لـ « إلى قبره » ، الذي  
أخفاه عن عمد في التحليل السابق ، هو اللغة الصوفية  
الباطنية ، مثل :

وهل من الطير من ترتاد صدحه  
نواحي الأفق الأعلى فيصفينا

في نسخة ١٩٢٦ وقد تعبر البيت كله في نسخته ١٩٤١ ،  
وكن اللغة الصوفية تأكدت في الصياغة الجديدة عما كانت عليه  
في الأولى

أنت الذي من سماء الروح مهد  
عمر إلهية لم نحوها قدح

والبيت الرابع من المقصورة الثالثة في كتاب السحير  
كأنما أنت جدلنا تراوحنا  
روح من الملائكة القدسي نوراني

- بعيد إنتاج عبارة ابتداء التداول Cliche في الشعر  
الصوفي . وهكذا ، فإن القبرة ارتبطت برمزية الطائر - الروح  
التي يمثلها المثل المعروف لها في قصيدة ابن سينا :

هبطت إليك من أهل الأربع  
ورقاء ذات تدلل ونممع

وعلى أبة حال ، فالطائر رمز متداول في الشعر الصوفي  
الإسلامي . وها هما مثلاً من شعر النابلسي :

بدت الحقيقة من غلال ستورها .  
واستأنست من بعد طول نفورها  
وشدت على عيائها أطيافها  
فاسمع معي منها غناء طيرها  
وانظر لبيلها بفرد مطربا  
في روح هذا الكون مع شعورها<sup>(١٠١)</sup>

هيكلي سام سلم الشبح  
طاهر الذيل نظيف القدح  
هذه دولتنا قد حضرت  
دولة العز وكنز الفرح  
روضة زهرتها فائحة  
فانتشني نلحيتها وانصلح  
وتنمت لها بليلها  
وعلى المطرب لا تقنصر<sup>(١٠٢)</sup>

إن تحول علم الوجود الصوفي في لغة المفهوم الرومانسي  
للجنال المبدع إلى الباطنية الحالية للوعي الشعري الرومانسي ،  
يفسر . . . هذا التقارب الحميم بين لغة الشعر الصوفي الإسلامي  
والشعر الرومانسي العربي . إن تعبيرات الشعر الصوفي ، وقد

انقطعت عن معراها الثابت وأعيدت صياغتها جالياً وبعبارة تعبر  
عن الحقائق الشعرية للعقل الرومانسي المدع ، تشكل أكثر  
العناصر أهمية في لغة الشعر الرومانسي العربي

وم تكن اللغة الصوفية مقصورة على الشعراء المسلمين ،  
فقد استخدمها المناهرون المسيحيون استخدماً واسعاً ، وإليهم  
يعود ، حقاً ، بلوغها درجة التحول الجمالي والشعاعية الشعرية  
التي جعلتها جزءاً من لغة الشعر الرومانسي العربي . قصيدة  
جبران «صنق إنشاد» على سبيل المثال .

سكوني إنشاد وجوعي نعمة  
وي عطشي ماء وي صحتي سكر  
وي لوعي غرس وي غرتي لقا  
وي باطني كشف وي مظهري سر

- محاولة واصحة لمباراة ابن العارض :

وأشهدت غيبي إذ بدت فوجدني  
هسالك إياها بجلوة مخلوق  
وعاقت ما شاهدت في هو شاهدي  
بمشهدة للصحر من بعد مكروني<sup>(١٠١)</sup>

وقد وجد كل من نادرة حداد ، وإيليا أبو ماضي ، ورشيد  
أيوب ، وسبب عريضة خاصة ، في الشعر الصوفي كما  
للإمام . وحصلت مارك الملائكة ، آخر الرومانسيين العرب  
المشهورين . قسماً كاملاً في كتابها عن علي محمود طه للعلاقة بين  
رؤيته الشعرية ولغة الصوفية<sup>(١٠٢)</sup> . وهي تبين عناصر العارة  
الصوفية في ترجمته له «إلى قبرة» ، التي لا تناقشها ، وكيف  
تشكلها في بناء رؤيته الرومانسية وفي لغته .

إن هذا الاقتراب الحميم والمليح من لغة التراث الصوفي هو  
الذي منح الشعر الرومانسي العربي منحنيات ونفقات تميزه عند  
مقارنته بالشعر الرومانسي الإنجليزي . والصوفية ، في العربية ،  
ليست سرية ، بل هي تراث حي . ولغة الصوفية امتدت من  
لغة القرآن خلال تاريخ طويل من التأويلات الصوفية  
والروحية . إن المكانة التي يحتلها القرآن في تاريخ الأدب العربي  
مكانة لا مسالمة في تقديرها ، فهو مصدر روحي وأدبي في وقت  
معا ومن الوجهة الأدبية الخالصة ، فهو أعظم أثر «كلاسي»  
في العربية . لكنه في الوقت نفسه أعظم معجزة أدبية في  
الإسلام ، حدث أيضاً أنها كانت معجزة لغوية . إن مكانة  
كلمة الله في الإسلام كمكانة السيد المسيح في المسيحية ،  
«فأسلوب القرآن هو اللغة العربية التي لا يمكن فصلها حين  
تتحدث بدعة الدين عن القرآن» ، كما لا يمكن فصل جسد  
المسيح عن المسيح نفسه<sup>(١٠٣)</sup> . هذا التطابق في اللغة بين

الأدبي والديني فريد ، ولم يحقق أبداً في طبع لغة الشعر العربي  
بطاعته الخاصة .

٤

وموسيقى الشعر جزء عصوي من لغة الشعر . وقد يمكن  
وصفها بأنها الجبال المطلق للقصيدة . وكان من الضروري أن  
يصحب اللغة الرمزية للشعر الرومانسي ، بما فيها من عاطفية  
وإنحاء ، مفهوم لموسيقى عاطفية للشعر ، مناسبة للمشاركة  
الرمزية وموحية بها . «فع الحركة الرومانسية أخذ ينمو مفهوم  
أن الصوت الصادق للمشاعر لا يمكن التنبؤ بإيقاعه أو  
تنظيمه»<sup>(١٠٤)</sup> . إن الموسيقى ، كما سيتضح ، تتبع محبت انمو  
العاطلي . والعصوي للقصيدة أكثر مما يمكن أن يوفره القياس  
الصارم للتيار الرئيسي للأشكال الموسيقية الكلاسيكية والكلاسيكية  
المحدثة . فالشاعر الرومانسي «لم يتق إلى العنة المترجمة» ، ولكن  
إلى شيء يشير إلى الإحساس بالتناغم ، شيء مثل لهجة  
الإحساس نفسه<sup>(١٠٥)</sup> . فالموسيقى الرومانسية في الشعر هي  
اللهجة التي تنبئ بالصوت الصادق للإحساس . وحين تكون  
ناحجة ، تلعب القصيدة الرومانسية كلاً عذتاً ذا طبيعة عصوية  
يوحد القصيدة موسيقياً ، وحدة تولد من البيت المفرد بل من  
القصيدة بوصفها كلاً . فالوزن ليس زحرفة إصافية لتزيين  
النمى ، لكنه كما وصفه المازني ، «الجسد الضروري الذي لا  
يجع عنه»<sup>(١٠٦)</sup> للشعر . وباختصار ، فقد الرومانسيين لا يمكن  
الكشف عن المحنيات الكاملة العصرية والعاطفية نمو نمط  
القصيدة أو تقديرها إلا إذا أخذت القصيدة بوصفها كلاً  
صوراً وموسيقى ، شكلاً ومضموناً

فكرة الكلية العنائية هذه هي التي أدت بالرومانسيين العرب  
إلى اكتشاف شكل السوناتا . وقد تجاهل كل دارسي الشعر  
الرومانسي العربي ، بما أعلم بتقديم هذا الشكل الشعري الأوربي  
بالتحديد . ثم جاء هذا الكشف وتطور عبر التأثير الإنجليزي  
(والشيكسبيرى ، خاصة) . فقد نشر أبو شادي ، في مارس  
١٩٢٨<sup>(١٠٧)</sup> ، مقالا من جزئين عن سوناتات شيكسبير .  
وبالرغم من استخدامه كلمة «أناشيد» في العنوان بوصفها  
معادلاً عربياً لـ «Sonnets» ، فقد استخدم في المقال نفسه  
سوناتات أيضاً (والمفرد سوناتا أو سونات) ، وأدخل ، بهذا ،  
مصطلحاً عربياً جديداً في العربية سوف يستخدمه كتاب  
السوناتا بعد ذلك . والتركيز على سوناتات شيكسبير نفسها أقل  
من التركيز على إمكان اقتباس الشكل في العربية ، «د يذكر ،  
«أن موسيقى هذه السوناتات ينبغي أن تدرس وأن نحاول تقليدها  
في لغتنا» . وينتهي المقال بمثال جميل على «سوناتا عربية على  
النمط الشيكسبيرى» بعنوان «الصدى» :

يا حياة (الحب) كيف الحياة

( When my love swears that she is made of truth )  
( رقم ٢٩ ) « حين يخريني الحظ وعبون الرجال »

( When in disgrace with Fortune and men's eyes )  
( رقم ١٤٦ ) « الروح المسكينة مركز أرضي الحاطة »<sup>(١١١)</sup>  
( Poor soul the centre of my sinful earth )  
- واثقان نرا :

( رقم ١٨ ) « أيمكن أن أقارنك بيوم صيف »  
( Shall I Compare thee to a summer's day ? )  
( رقم ٥٧ ) « أن أكون عبدك لا أقوم إلا على رحمتك »<sup>(١١٢)</sup>  
( Being your slave what should I do but tend )

ويذكر الكتاب في هامش على صفحة ١٤٨ أن الترجمات الشعرية لتوفيق أحمد البكرى . والبكرى ، وهو شاعر أصال من شعراء هذه الفترة ، كان سودانيا ، هاجر إلى مصر ١٩٢٩ لأسباب تتعلق بالسياسة والتعليم . وتعرض ترجمته بعض قوة النص الكلاسيكى المحدث وتنظيمه . وقد تكون ترجمته للسوناتا رقم ٦٠ ، تحت عنوان « ثورة » ، مثالا كادها على هذه التجربة لحمل هذا الشكل ملائمة في العربية :

بعد ما ضاعت عهد الحبيب ؟  
ما جبال الصوت يحكى صداه  
لا ولا الطب فتنه الطيب !  
إعنا الذكرى لئلا عذاب  
تشبه النوح بلبل هم  
مثلا حين لماضى الشباب  
دائم العهد منى سليم !  
مكذبا الطائر لما بكى  
ما « حس بآى ( الربيع )  
لكما قلبى إذا ما اشتكى  
يشكو كمسجون محض صبح !  
ما حيال ( الحب ) وهو البعد  
إلا تباريح الفؤاد العميد !

ونشر أبوشادى ، في أبريل ١٩٢٨ ، سوناتاته الثانية « نور  
البحر » :

إذا كنت أبكى لعسف الحياة  
فهبات أبكى لقلبي الحزين !  
لكننى أشجى لمن قد شجاه  
من عيشه طول العذاب النفى  
لقد ذلت صرفا ضروب الألم  
فصارت لنفسى كبعض الحميم !  
لأن كان بى حليف النعم  
لما ربما النور بعض الجحيم !  
عل أنى زاهد فى سرورى  
لقد حلق القلب معى السرور  
وحول من صبره فى شعورى  
نعمه نفسى وفى الحبور !  
فرجعها فى بكائى هباء  
بغرى الورى وحجبت الشقاء

وبشير مزح البحور فى السوناتا الثانية إلى تجربة أبى شادى  
الثانية فى العروس التى متناقش بها بعد .

والحالة الرومانسية البالية ، والأجيرة ، لاقتباس شكل  
السوناتا فى العربية كانت سنة ١٩٤٤ فى كتاب مصطفى طه  
حب وسلامة حماد عن شيكسبير<sup>(١١٣)</sup> . وقد تضمن الكتاب  
ترجمة ست سوناتات : أربع منها شعرا : ( رقم ٦٠ ) « كما  
تتجه كل الأمواج إلى الشاطئ » المقروء بالحقى :

( Like all the waves make towards the pebbled shore )  
( رقم ١٣٨ ) « حين تقسم حبينى أن الصديق طينها »

كالمزج هادئة ومقبلة  
أيامنا للشاطئ الصخري  
مضراحيات فى تقديمها  
مضادات الطول والقصر  
تدنو مسخرة لسانها  
والموت فى أذيناها يجرى  
والسوم يجرى ثم يعقبه  
يوم يحل بساحة الذكر  
والومضة الأولى التى طمعت  
فى ظلمة الديجور والغلى  
بلغ الكمال بها فصرها  
نورا يغيب كشمعة الشمس  
فإذا الكسوف أناخ مكتبا  
أورى بنور الشمس والقبس  
يعطى الزمان اليوم منه  
ويرد ما أعطاه بالأمس  
إن الشباب وحسن طمعت  
يلوى مع الأيام والزمن  
ولكم حين فائق طمعت  
منه العظمون معالم الفن

ومن الضروري أن يوجد شكل ما من التكيف داخل  
الأنماط الكلية للتفاعل في العربة لجعل مثل هذا الشكل  
يتأقلم .

وكان أبوشادي ، في المقال السابق ذكره ، على وعي بهذه  
المشكلة ، وبحث معاصريه (خصوصاً الذين يعرفون  
الإنجليزية) أن يدرسوا السوناتات الإيطالية الأصلية ، وأن  
يكتبوا عنها في العربة ، لأن عروضها أقرب إلى ذوقنا .  
والسوناتا الإنجليزية تطورت عن السوناتا الإيطالية ، وقد تأمل  
أبوشادي فكرة «سوناتا عربية» تتطور عن النماذج الأوروبية

«تتجه السوناتا شكلاً إلى أن تتضمن موقفاً خاصاً ،  
شخصياً للعابة ، عادة ما يكون مربكاً بعض الشيء أو تعديداً  
إزاء التجربة»<sup>(١١١)</sup> . إنها كافية بمعنى من المعاني لتجسيد  
التأكيدات الرومانسية على الإحساس . وحيث إن السوناتا  
ليست أربعة عشر سطرًا محسوب . بل بيئة عضوية ، فهي  
شكل ملائم للكلية العنائية المشيدة ، التي طمّح الرومانسيون إلى  
تحقيقها . وربما كان من سوء الحظ أن الرومانسيين العرب لم  
يجربوا في هذا الشكل المعنى المعقد الصعب في اتساع وجدية .  
إن الاندفاع إلى المخالفة ، وتحرير المنعطفات العاطفية في  
القصيدة ، في رد فعل إزاء الأشكال التقليدية الصارمة التي  
سيطرت على الشعر العربي لقرون عدة ، كانت تعمل في  
اللاوعي ضد تبني شكل محكم وثق كالسوناتا .

فالاتجاه كان إلى مزيد من الحرية . وكان أبوشادي ، مرة  
أخرى ، هو المجرّب الرائد في هذا المجال . وتجربته الأخرى ، في  
«البحر المترجّم» والعدد غير المنتظم للتفعيلات في الأبيات ،  
كانت محاولة لإعطاء القصيدة الرومانسية (بوصفها كلاً) بناء  
عروضياً ودرامياً يفوق ما تسمح به الأشكال الثابتة المنتظمة  
unmixed regular forms<sup>(١١٢)</sup> . وقد أخذ الشعراء الأحدث  
سناً من أبي شادي في تهذيب هذه التجربة تدريجاً ، حتى  
أثبت ، بعد عقدين ، أنها ذات قيمة باقية للشعر الرومانسي  
المتأخر وشعر ما بعد الرومانسية . وتجربته الأولى في هذا الإطار  
المروحي الجديد ، تمثل في قصيدة بعنوان «السان» ، كانت  
قد كتبت في ١٩٢٦ ونشرت بعد ذلك بعام في «الشفق  
الباكي»<sup>(١١٣)</sup> . وها هي الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة :

تفتش عن لب الوجود مغرباً عن المفكرة العظمى به لألباء  
ترجم أصمى معاني البقاء  
وثبت بالفن سر الحياة  
وكل معنى يرف لديك في الفن حي

فهاً حبيب القلب متبها  
بالكون في إشراقه الحسن

وعمل ساعات الحياة لها  
بعد الحياة لنا سوى الكفن

إني وشعري العفري وما  
أبدعته من عابد المظم

كالمعلم المقتون منيلا  
يسلو عليك روائع الكلم

ومن الواضح أن هذه ليست محاولة لإنتاج ترجمة عربية  
أمنية لسوناتا . إنها اقتباس ، محاولة لكتابة «سوناتا عربية»  
اعتماداً على سوناتا شيكسبير . وما ينبغي أن نسأل عنه ليس  
الحرية الشاملة التي أباحها لنفسه ، بل بعض التفاصيل التي  
يحتمل أن تكون ناجمة عن فهم غير كاف للنص الإنجليزي . وعلى  
سبيل المثال ، فإن حجرة عن فهم «Nativity» (التي نقلها إلى  
«الومضة» ) بوصفها فكرة مجريدية تستخدم اسم ذات «للطفل  
حدث الولادة» تنعكس في نسخته المشوشة للترجمة الثانية  
كها . والأصل في عصبية الشطة كالتالي :

Nativity, once in the gain of light,  
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,  
Creaks eclipses 'gainst his glory light,  
And Time, that gave, doth now his gift confound.

فابيلاد ، هما المعنى ، لا يرتبط به «التقدم إلى الرشد»  
محسوب ، بل أيضاً به «أوقات الخسوف المعقوف»  
crooked eclipses ، لأن بها أيضاً المصاحبات الفلكية  
بعلامة الميلاد .

ولا يثير نظام إيقاعه ، القائم على ثلاث رباعيات يتبعها  
بيتان ، تتحد فوائ أبيات كل منها ، أي مشاكل خاصة بقدر ما  
تتعقّد المشكلات بالاقتباس . ففي الإنجليزية ، قد تسو الرباعية  
لموحدة القافية عبر صيغة ورتبة ، أما في العربية ، حيث القافية  
الموحدة والعدد المنتظم للتفعيلات في كل الأبيات هما العنصران  
الأساسيان لمروحي القصيدة التقليدية ، فإن هذا مقبول  
بالتأكيد . ليس هنا حكماً على القيمة الشعرية لسوناتات أبي  
شادي والبيكري من ناحية المبدأ ، أو من أنها كانتا على الطريق  
القوم . وحقيقة أنها أنتجا قصائد من نوع مريب ! مشكلة  
عتممة ليس لها علاقة ، أو ليس لها علاقة مباشرة على الأقل ،  
بطريقتيها في الاقتباس . فلا سبيل إلى إنتاج أربعة عشر بيتاً  
حمسية للتفاعل في العربة<sup>(١١٤)</sup> .

وبناؤها العروصى كالتالى :

( V ) مقطع قصير + - = مقطع طويل + = وقصه ( تشطير )

من الطويل المعتاد ثمانى تفعيلات

--- V V - V / --- V / - - V // - V - V / V V / --- V, V - V /  
٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

محزوزة المقتضب / - - V / - - V / - - V / V - V /  
٤ ٣ ٢ ١

محزوزة المقتضب / - - V / - - V / - - V / V - V /  
٤ ٣ ٢ ١

مختلج معتاد

- - V - / - V - V / V - V - / - V - V /  
٤ ٣ ٢ ١

لطلاب المدارس الثانوية ، سنة ١٩٢٧<sup>(١٢٧)</sup> ، (٢)  
Orthometry : معالجات لقص اسظم وتقييد الشعر (١٨٨٣)  
ليراور R. F. Brewer<sup>(١٢٨)</sup> ، الذى ذكره فى بحثه عن ثنائيات من  
شعره نشرت ١٩٢٩<sup>(١٢٩)</sup> . ولبلاكورود وأوزبورن قسم صغير عن  
«مزج الإيقاعات» :

إن تعاقب أبيات تتكون من تفعيلات من النوع نفسه حلقة  
بأن تصبح جملة ... ويمكن الحصول على تنوع أعظم فى الشعر بضم  
تفعيلات من كل إيقاع . وضم تفعيلات الإيقاعات المختلفة هذا  
معتاد بخاصة فى البحر الإيماي isambic ، حيث تقوم تعبئة  
الروكيه trochee (تعبئة من مقطع طويل يتبعه مقطع قصير)  
مقام البحر الإيماي المتظم<sup>(١٣٠)</sup>

وكتاب بلاكورود وأوزبورن موضوع لعلبة المدارس  
الثانوية . وهو لا يتعدى تقديم وصف عام للملامح الأساسية  
للعروض الإنجليزية . أما كتاب براور فهو أهل ثقافة وأكثر  
تفصيلاً ، ومن المحتمل أن يكون المصدر الأول لأبى شادى فى  
التجريب فى الأوزان .

وتظهر الإشارة إليه فى «المتحجب» أنه كان يقرؤه فى فترة  
التجارب الباكورة ، فالتخفى بحوى مصلاً طويلاً موهور الأمثلة  
على «مزج البحور»<sup>(١٣١)</sup> . يقول براور إن «الشعراء» :

ليسوا فى حاجة إلى أن يستمدوا أنفسهم بالأحكام  
العروضية . إن عروض الشعر قد تخلق حالياً بجماع ثابت ثم  
تنقص فى جلال ، أو تحوم حول الأرض المنخفضة فى متاهات  
غريبة ، لكن تحركاتها يجب أن تكون دائماً إيقاعية ، وأن يكون  
كل ما تنطق به موسيقياً . والصعوبات اللغوية ، والعبود الغريبة  
للعنوية المتصلة ، تحثنا على تنبؤ كل تنوع ممكن فى الوزن ،  
بصنى الحرية على الحركة ، ويتحصن من رتابة التنظيم<sup>(١٣٢)</sup> .

والتحصن من رتابة التنظيم يكون عن طريقين : (أ)  
استخدام البحور (ب) وتغيير عدد التفعيلات . أولاً : الأوزان  
الطويلة والقصيرة (تتخرج) فى نقد رائع ، بالإضافة إلى

ومع ذلك يقدم البيت الثامن وزناً رابعاً ، يتكرر ويزدوج  
بشع ورث البسيط المعتاد فى التفعيلات الثمانى ، وكذلك البيت  
الثانى عشر :

- - V - / - V - V / - V - - / - V - / - V - V /  
٤ ٣ ٢ ١

نقد حبط أبوشادى محوره ، لكنه أحقق فى صنيع نموذج  
مها . إن التوافق الموسيقى بين البحور المختلفة الذى يقف هو خلقه  
لا يفترض إطاراً ، لأن الحركة ، أساساً ، من «محتاج» إلى  
آخر - الحركة التى يفترض أن العاطفة للمعبر عنها هى التى تليها -  
لا يحكمها أى إطار من التنظيم الإيقاعى .

وليس من الصعب أن نقص أثر المصادر الإنجليزية لتجارب  
أبى شادى العروضية . إن عندى تجمعات قوية على اقتراح  
موريه Moreh بأن أبى شادى كان متأثراً فى هذه التجارب  
بكتاب هاريت مونرو Harriet Monroe «شعراء وفهم Poets  
and their Art»<sup>(١٣٣)</sup> . إن أبى شادى يذكر الآتية مونرو ،  
حقاً ، فى إحدى افتتاحياته لمجلة أبولو (١٩٣٣)<sup>(١٣٤)</sup> . لكن  
اعتراضى الأساسى هو أن أبى شادى لم يبد أى اهتمام بتصويرية  
إزرا باوند Ezra Pound's Imagism التى اهتمت بها مونرو  
اهتماماً خاصاً ، بل لم يكتب أى فصيحة بالهام من هذه الحركة .  
فأبوشادى يعنى دائماً بالشعر الحر free verse ، وفيه (١) بحور  
متمزجة ، (٢) مع عدد غير مستظم من التفعيلات فى الأبيات .  
وتكنيك باوند أكثر تعقيداً من مجرد مزج البحور .. أما مصادر  
أبى شادى فى مزج البحور والمعالجات العروضية الأخرى ،  
فينبغى أن نبحث عنها فى مكان آخر .

الأكثر احتمالاً أن تكون هذه المصادر : (١) دراسة الشعر  
The Study of Poetry لبلاكورود وأوزبورن R. L.  
Blackwood and A. R. Osborn<sup>(١٣٥)</sup> . وقد أشار أبوشادى  
إلى هذا الكتاب ، وهو مرجع فى العروض الإنجليزية ، موضوع

وجوليت<sup>١٣١٦</sup> . إن المذنب في وصوح هو ، كما في السطور التالية ، حركة مرنة للحوار ، فالسطور تطول وتقصر ، تفتح أو تطبق ، وهذا للمعنى الذي تعبر عنه :

بنوليو : عم صباحا يا ابن خالي !

روميو : عم صباحا ! أو ذا بعد صباح ؟

بنوليو : دقت الساعة تسعا آنفا

روميو : ويح لي ! ما أطول الساع على العالي الكتيب !

آلي ذاك الذي اتسل وشبكنا من هنا ؟

بنوليو : هو حقا - أي هم مد في ساعات روميو ؟

روميو : عجز الشيء الذي يجعل ساعاتي قصارا ..

روميو : ... يا اضطرابا في نظام ، يا نشورا

في انسجام ، يا جناحا من رصاص ،

يا ضياء من دخان ، يا سقاما في شفاء ،

يا ولودا باردا ، يا أي شيء

ليس في الحق بشيء ، يا سرايا

باطلا بحسبه الظمان ماء ،

يا مناما صاحبا فوق سرير ،

أبها الشيء الذي ليس بهذاه

ويك هل تضحك<sup>١٣١٧</sup> ؟

وترجمة حسين النعام للمقطوعة الاتحادية لـ «أغنية هياواثا»<sup>١٣١٨</sup> The Song of Hiawatha أكثر رقة في حركة سطورها :

لعلك سائل من أين هاتيك الأقاصيص ؟

ومن أي المصادر جئت بالأخبار تروها

وإن لها لرائحة من الغابات منبثة

وإن بها ندى الأخشاب في المرجات مبنة

ندى رطب إن السماء

بضوء الشمس أو سطحا

وإن لها دخانا جاء م الأكواخ مرتفعا

وإن لها عذير الماء في الأنهار مندفع ..

.. تعالوا واسمعوا مني أحدثكم أحاديثا

وأغنية أغنيها كما غنى «هياويرا»<sup>١٣١٩</sup>

السلسلة المناسبة من الإيماجات . ويضعف التأثير الموحد في لغالب إلى اتساق الإيقاع على التناغم<sup>١٣٢٠</sup> .

ويقدم براور عدداً من الأمثلة المستقاة من لجلو ، وتيسون ، وشلي ، وميلتون ، ودرابدن ، على التعاقب المنتظم (للإيماجي والتروكيك وهو معكوس الإيماجي) كما في قصيدة «حين تحطم المصباح When the Lamp is Shattered» لشلي (مثلا) ، والمزج غير المنتظم للأوران (كما عند ميلتون في «Il Penseroso, La Allegro») وثانيا : مركب من الأنواع الشعرية نفسها مصبوع من تلك التي تختلف في عدد تفعيلاتها ، كما في الأمثلة المقدمة ، حيث تدل الأرقام على عدد التفعيلات في كل سطر شعري .

ويكفي هنا لبلوغ المكرة أن نسوق مثالا واحداً من أمثلة براور .

In vesles long held beneath a tyrant's sway,  
Lo! Freedom hath again appear'd!  
In this auspicious day  
Her glorious ensign floats, and high in Spain is rear'd.

ويسوق براور أمثلة أخرى على مجموعات مماثلة في نموذج أخرى .

ويعلق براور ، بأن التغيير في كل هذه الأشكال صعب بدقة بلائم بين الشعر والمواعظ ، وفي «كل» مجموعة يسعى أن توجد حصة لإنتاج تأثير ما ، وتقديم مجموعة بلا أي عخطيط علامة على اللامبالاة أو فقدان الصبر والحيلة<sup>١٣٢١</sup> . وهذا عصر حتمق أبوشادي في تكييفها في تجاربه المروضية . وبموقف هذا أهمية ، من وجهة نظر عروضية خالصة ، التحلل الأسامي في القياس نفسه ، فقياس البحور المربعة على البحور الإنجليزية ليس دقيقا . ففي الإنجليزية يقصد بالتغيير أن يكون واحداً داخل إطار بحر واحد ، كالإيماجي ، مثلاً . ولكن في تجربة أبي شادي محاولة لكتابة قصائد في مجموعة متنوعة من البحور . والتأثير الناتج ليس سارا ، وهو متغير الخواص .

ومع ذلك فإن تجربة أبي شادي كانت غنية الإمكانيات في استدلالاتها . فقد هذبها ، وطورها ، ونقاها شعراء ناجحون . ودرس هذه التطورات بقاد أديبون وعروضيون معاصرون عدة<sup>١٣٢٢</sup> . أما وقد قرر المصدر ، فحاجتنا إلى التكرار هنا صلبة . وعلى أية حال ، لما ينبغي أن نؤكد أنه هو أن الترجمة لعبت دوراً مهماً في تطور العروض العربي الحديث . فالترجات ، كما سيبين حالا ، كانت تعد معنى ما «حالات معملية» يختبر فيها أسلوب ما قبل أن يتداول . ولا ينبغي أن نجد أن مترجمين من الإنجليزية هم الذين طوروا تجربة أبي شادي ، وبخاصة مترجمي شيكسبير . فعلى أحمد باكثير ، على سبيل المثال ، استخدم العدد غير المنتظم من التفعيلات في ترجمة «روميو



الشكل والمضمون ، وأن ضغط العاطفة موضوع التعبير هو الذي يقرر طول السطر الشعري <sup>(١٠)</sup> ضرورة تعظيم الانتظام الحسائي للأبنية العروضية التقليدية ، لإفساح متسع كامل للمسحيات الرومانسية الرمزية للإبحاء ، ونصر على وجود لصته المباشرة بين «التعبير الثاني» ، و«الإبحاء» ، و«الطلاقة في التعبير» ، والعروض «الحديد» .

وقد بلغت تجربة الرومانسيين كمال عموها في شعر باريك ثلاثكة وتقدمها لديوانها الثاني ، و«شظايا ورماد» (١٩٤٩) <sup>(١١)</sup> كان واحدا من أفضل تأملات الرومانسيين في مفهوم الشاعر ، والشعر ، واللغة الشعرية ، ومن آخرها أيضا ، وقد استخلصت من خلال تجربتها ، إذ يتضمن الديوان في «عاب قصائد رومانسية رفيقة» ، ومادى التعبير عبر انتظم في علاقتها المباشرة بلغة القصائد . وهي تؤكد عدم الانفصال بين

## هوامش

- (١) ترجم نوبس عوض كتاب Ana Poonca إلى العربية تحت عنوان «في الشعر» القاهرة ١٩٦٧
  - (٢) Eugene A. Nida, (Principles of Translation as exemplified by Bible Translating), in On Translation, ed. Reuben A. Brewer (New York, 1966) P-14
  - (٣) Shelley, The Complete Works, ed-Ingepen, VII, P-114 (وسبقنا إليه ما بعد بيشلي)
  - (٤) Roman Jakobson, (On Linguistic Aspects of Translation), in Brewer (ed.), p-238
  - (٥) Henry Gifford, Comparative Literature (London 1969), P-49
  - (٦) Ibid., pp-34-35.
  - (٧) Archives of the American Board of Commissioners for Foreign Missions, Annual Report (1937) P-60. Quoted in Tibawi, American Interests in Syria, 1800-1900, Oxford, 1966, PP 81-82
  - (٨) أو شكلها الأصل في (Hymns and Spiritual Songs) Waru (١٧٠٧) ، في الطبعة الفرنسية (١٧٠٩) ، كانت التريسة مكتوبة في خمس رباعيات الرباعية الرابعة ، التي تبدأ (His dying crimson like a robe of Robe) (موت القرمزي كالزبداء) حدها وبلغه Whitfield سنة ١٧٥٧ من ملحق «مجموعة تريبك» واط . وهي الصورة الشائعة للربيات التي عرفت عليها النسخة العربية ، انظر المدخل من
  - (٩) J. Juhana Dictionary of Hymnology, 2nd-ed. (London 1907) Samuel Moreh; Scrophic, Blank and Free Verse in Modern Arabic Literature, Unpublished Thesis, University of London, 1966, PP. 36,37,38. و«فأنت الكتب العربية في النصف البريطاني» التي أعتد عليها موزيه ، معرو كتاب التريبات إلى الشدياق ممتدحا على دليل واه هو نقش يدوي مكتوب بالحبر في النصف الأعلى من الصفحة الأولى ، يقول «مرامير» ، تأليف فارسي Phares ، والدليل واه لأن النصف البريطاني تلقى الكتاب ، كما يظهر الخاتم من : ٢٤ ، بعد حوالي ثلاثين عاما من طبعه الأول ، بالقيط ، في ١٢ أكتوبر ١٨٥٨ . وصلا من هذا فإن اللغة العربية للكتاب تبي أن من غير المحتمل تماما أن يكون الشدياق كاتبه ، وقد كان واحدا من علماء اللغة العربية المبرزين في القرن التاسع عشر . ويشهد شعره على معرفته العميقة بالتراث الكلاسي للشعر العربي ، مثل :
- من شأن أمل القول أن يقرطوا التولا  
قبل اللديح ولا خازلوا الطولا

- (٣٧) موزون إلى -  
W. T. Fox, Hymns and Anthems, 1841. No. LXXXV  
Julian's Dictionary of Hymnology
- (٣٨) انظر -  
C. H. H. Jessup, Fifty three Years in Syria (New-York 1914) pp. 55-57  
وانظر أيضا المنخل : Julian's Dictionary of Hymnology. تحت (Mission, Foreign, viii Syria). تحت  
عن انتشار التريبات ، انظر أطروحة موريه Moreh : ص ٦٥ - ٧٠
- (٣٩) عن انتشار التريبات ، انظر أطروحة موريه Moreh : ص ٦٥ - ٧٠  
(٤٠) M. M. Badawi (ed.), An Anthology, Introduction, p. xvi.  
(٤١) انظر ، حل سبيل المثال ، ملاحظات العقاد على القصص في معرلة جبران والمركب ، في الفصول ، ص : ٢٦ - ٢٧ ويذكر مرقوق (ص ٢٤٧ - ٢٦٨) عددا من الملاحظات المأخوذة من المعاصرين في الشرق العربي -  
(٤٢) الشعر خاتمة وسائله ، ص : ٢٣ - ٢٤  
(٤٣) F. C. Gill, The Romantic Movement and Methodism (London 1937) p. 68.  
(٤٤) لثاني ص : ١٨٨ ، الآيات ٨ - ١٣ ، على (II) ص : ٢٩٩ - ٣٠٠  
وترجمات قصائد كينيس وشلي ووردسورث من المسرحيات والقصائد من الشعر الرومانسي الإنجليزي مع تفسيرات لطيفة (الترجم) -  
(٤٥) (ونشر إليه بعد ذلك بيرز)  
The Poems and Songs of Robert Burns, ed. J. Kingsley (Oxford, 1968) vol. II (Text) pp. 693-694.  
(٤٦) لثاني ص : ١٠ - ١١  
(٤٧) The Letters of Robert Burns (II) ed. T. de Lancy Ferguson, (Oxford 1933) pp. 178-179  
وانظر أيضا  
Burns, vol. III (Commentary), p. 1432.  
(٤٨) العقاد ، ص : ١١٠  
(٤٩) Burns, vol. II, pp. 591-592.  
(٥٠) ديوان البحري ، المجلد الثاني ، (القاهرة ١٩٦١) ص ١٣٧  
(٥١) Badawi, An Anthology, Introduction, p. XV  
(٥٢) ميات أحمد قزاد ، أدب لثاني ، ج ١ ثانية (القاهرة ١٩٦١) ص ١٣٦  
(٥٣) نفسه  
(٥٤) الكاتب ، المجلد ١ ، عدد ٥ مارس ١٩٦٩ ، ص : ميات قزاد ص ١٣٦  
(٥٥) أبريل ، المجلد ١ ، عدد ١٠ ، يونيو ١٩٦٣ ، ص : ١١٩٤ ، ١٢٠٤  
(٥٦) السابق ص : ١٢٠٤ - ١٢٠٧ ،  
(٥٧) التفتن الباكي ص : ١٢١٦  
(٥٨) أبريل ، المجلد ١ ، عدد ٨ ، أبريل ١٩٦٣ ، ص : ٨٤٧  
(٥٩) مراجعة في نظرات نقدية في شعر أبي غادى ، تحرير صانع الجدارى (القاهرة ١٩٦٥) ص : ٨  
(٦٠) قطرة من بروج ، ص : ٢٢ - ٢٣  
(٦١) A. C. Bradley, Oxford Lectures on Poetry (London 1965) pp. 19-22.  
(٦٢) عن صياغات الكلاسيك الحديثين لهذا المفهوم انظر مائتم يامس ، الممد الأتي الحديث في لبنان ، ص ١٠ (القاهرة ١٩٦٨) ، ص ٥٠ ، ٧٧ ، ٨٣ ولأصولها في النقد العباسي انظر مصطفى تاصف ، نظرية المص في النقد العربي (القاهرة ١٩٦٥) ، الفصل الثاني ص : ٢٨ - ٢٩ ، والكاتب ص : ٧ - ٨٣ وميرزا  
(٦٣) A. C. Bradley, p. 23.
- (١١) انظر : كمال البارجي ، وولد النهضة الأدبية في لبنان الحديث (بيروت ١٩٦٢) ص ٨٢ - ٩٠  
(١٢) Tibawi, American Interests pp. 122-123  
ومن حمل البستاني مع الإرسالية الأمريكية انظر :  
St. Anthony's Papers, no 16,  
و  
Tibawi, The American Missionaries in Beirut, and Butrus al-Bustani, Middle East Affairs, no. 3, 136-182 (London 1963) (Butrus al-Bustani) Ann., al-Muqtataf, vol. III, no. 1, August 1883, pp. 1-7.  
(١٣) كمال البارجي ، ص : ٩٠ - ٩٩  
(١٤) Tibawi, American Interests p. 123.  
(١٥) William Cooper, Poetic Works, ed. H. S. Milford, 4th edition, revised by Norman Russell (London 1967) p. 462.  
(١٦) Longfellow, The Poetic Works (London 1893) pp. 64-65.  
وقد منحى علم مرقوق باليونانية من أي تطبيق على قصصه عبارة القديس مرقوق  
(١٧) انظر هاملي ١٢ أصل  
(١٨) Tibawi, American Interests, p. 139.  
(١٩) The Missionary Herald, XLIII (1847), 192.  
(٢٠) S. Lee ، الذي حمل منه الشدياق مترجما مساعدا في كمبريدج ، كان موهوبا بحسب العبارة القرآنية ، انظر : الشدياق ، كشف القبا (ص ١٢٤ - ١٢٤)  
(٢١) Tibawi, American Interests p. 139  
(٢٢) جورجى ريدان ، الهلال ، ١٩٠٦ - ١٩٠٧ ، ص : ٢٩٠ ، في نظمى مرقوق - تطور النقد والتفكير الأدبي في مصر (القاهرة ١٩٦٦) ص ٢٥١ - ٢٥٢  
(٢٣) انظر عرضا شاملا من الترميم لـ كتاب الزايمر وتسليح وأغانى روحية ، في المخطوطات ، المجلد ١٠ ، عدد ٨ ، يناير ١٨٨٦ ، ص : ٥٠٨ ، وعلى أية حال ، يبدو أن طبعة ١٨٧٢ هي الأصلية . ويضم ترجمات للمترجمين كلها ، وساموئيل تريبية للمادة ، وصح تصحيحات ، وسببا وسبب تريبية للأطباء (ديوان التريبات لتساويح المصنوع) ، مع ثبت Index ، في ١٢٣ صفحة  
(٢٤) T. R. Taylor, Memoirs and Selected Remains (London 1836).  
وانظر المنخل في :  
Julian's Dictionary of Hymnology  
(٢٥) تريبات (١٨٧٢) ص : ١٢٢  
(٢٦) عبد القى النابلسي ، ديوان الحقائق (القاهرة ١٣٠٦ / ١٨٩٠) ، ص : ٢٩٠ - ٢٩١  
(٢٧) J. Newman. Published in his Twenty Six Letters on Religious Subjects, 1974.  
(٢٨) تريبات (١٨٥٢) ص : ١٧ - ١٨  
(٢٩) النابلسي ، ص : ٢٧  
(٣٠) Watts, BK. II, Hymn no. 88.  
(٣١) تريبات (١٨٧٢) ص : ٩٤  
(٣٢) النابلسي ص ٤١٦  
(٣٣) M. W. Whitmore, Hymns Scripturae (London 1893)  
(٣٤) ديوان القضاة ، ص : ١٦٥ - ١٦٦  
(٣٥) أيربكر الأبيض الوشاح ، في بيكل A. R. Nyckel. مختارات من الشعر الأنجلي (بيروت ١٩٤٩) ص ٢١٩  
(٣٦) تريبات (١٨٧٢) ، ص : ١٢٢ - ١٢٢

- (١٤) السابق ، ص ٢٤ - ٢٥
- (١٥) Mohammad Abdel-Hal, Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry, (London, 1982), Chapter V, note 36.
- (١٦) Sartor Sartor-in, pp. 227-228.
- (١٧) Ibid, p. 228.
- (١٨) The Statesman's Manual, in The Complete Works of Samuel Coleridge, ed W. G. W. Shedd, vol. 1 (New York 1884) p. 437.
- (١٩) أنبرو ، مجلد (٢) عدد (٥) ، يناير ١٩٣٤ ، ص ٣٤٨
- (٢٠) محمد عبد الحى ، السابق ، ص ٣٦
- (٢١) السمر ، عدد ٢ ، عدد ٩٤ ، مارس ١٩١٧ ، ص ٧
- (٢٢) شكرى ، ص ٢٦٦ - ٢٧٧ . ومن المحتمل أن شكرى كان واعيا أيضا بما في قصيدة وردودت « طائر الجنة » : « أرقى الشعراء ، بمكر حرم » (وردودت ص : ٢٣١)
- (٢٣) جبران ، ص ٦٠٧
- (٢٤) النابى ، ص : ٥٥ - ٥٦
- (٢٥) إلى طائر صناع ، السلسلة الأسبوعية ، مجلد ١ ، عدد ٤٢ ، ١٢ ديسمبر ١٩٢٦ ، ص ١٨٠
- (٢٦) العدد : هدية الكروان (القاهرة ١٩٣٣) ، القصة ، ص : ٧ - ٨
- (٢٧) م شرف - الطير الصداقة والشعر ، أبولو ، مجلد ٢ ، عدد ٣ ، فبراير ١٩٣٤ ، ص ٤٧١ - ٤٦٦
- (٢٨) أنبرو ، مجلد ٢ ، عدد ٥ ، يناير ١٩٣٤ ، ص : ٣٤٨
- (٢٩) السابق ص ٣٦٤ - ٣٦٥ . وظهرت ترجمة الركنيل في أبولو ، مجلد ٢ ، عدد ٧ ، مارس ١٩٣٣ ، ص ٨١٥ - ٨٢٢ .
- (٣٠) انظر محمد مندور ، الشعر المصرى بعد شوقي (القاهرة ١٩٣٦) ص ٧٠ - ٧٢
- (٣١) هدية الكروان ، ص ٧١
- (٣٢) السابق ١٨
- (٣٣) السابق ٢٩ - ٣٠
- (٣٤) السبب (راجع ص ٧٩ حقه ؟) المقطع مع ٨٥ ، ع ٣ ، نوفمبر ١٩٣٤ ، ص : ٣٥٨ - ٣٥٩ ، وأرواح شاردة ص ٤١ - ٤٦
- (٣٥) اللوحات ، ص ١٢٧ - ١٣٢
- (٣٦) ديوان ابن ريدون ، تحقيق كامل كيلانى وعبد الرحمن خليفة (القاهرة ، ١٩٣٢) ص : ٤ - ٨
- (٣٧) مع ١ ، ع ٣٥ ، ٦ نوفمبر ١٩٢٦ ، ص : ٣١١
- (٣٨) أنبرو ، مع ١ ، ع ٤ ، ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٣٥٤
- (٣٩) ديوان النرجس (القاهرة د. ت. ) ص : ٨٦
- (٤٠) من المصادر الأولية لصورة الطير في الشعر العربى الكلاسيك كتاب لملاحظه ولجبران ، الكتاب الأول ، الجزء ٣ ، تحقيق عبد السلام حارون (القاهرة ، ١٩٣٨) . وانظر أيضا عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصاحبها ، المجلد الثالث (بيروت ١٩٧٠) ، ص : ٩١ - ٩٥
- (٤١) في محمد صدى (هرر) ، الروائع لشعراء الجليل (القاهرة د. ت. ) ص : ٣١
- (٤٢) صاحب جودت ، المنشور حياته وشعره (القاهرة ، ١٩٦١) ص ٣١ - ٣٢
- (٤٣) الروائع ، ص : ٣٤ - ٣٥
- (٤٤) البيان من قصيدة التارخة الذابة ، السابق ، ص : ١٢ - ١٦ .
- (٤٥) وأشهره إلى المنقلب ، أسطرون ٥٠ - ٥١
- (٤٦) شروح سقط الزند ، مع ٣ (القاهرة ، ١٩٤٧) ص : ٩٨٠ - ٩٨١
- (٤٧) للقصائد ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام حارون (القاهرة ١٩٦٤) ، ص ٢٧٢
- (٤٨) النابى ، ص ١٨٦
- (٤٩) السابق ، ص ٨٦
- (٥٠) جبران ، ص ٥٨٤ ، (ديوان ابن الفارض ، القاهرة : ١٩٥٦) ، ص ٣٨
- (٥١) انظر إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، الشعر العربى في العهد وبخاصة ص ٦٦ - ٦٩ ، ٧١٤ ، ٧٥٠
- (٥٢) نازك الملائكة ، محاضرات في شعر علي محمود طه (القاهرة ، ١٩٦٥) . ص : ١٠٤ - ١١١
- (٥٣) Sayyed Hossein Nasr, Ideals and Realities of Islam (London (١-٤) 1971) p. 44 See also Ch. II (The Quran - The World of God, The Source of Knowledge and Action), passim
- (٥٤) Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1957) (New York, 10th (١٠٥) imp. 1970) p. 272.
- (٥٥) Robert Southey, preface to Thalaba, Frye, p. 257.
- (٥٦) الشعر : غايته ووسائله ، ص : ٢٤
- (٥٧) في السلسلة الأسبوعية ، وأعيد طبعا في مسرح الأدب ، ص ١٣٨ - ١٤٦
- (٥٨) العصور ، مع ٢ ، ع ٨ ، أبريل ١٩٢٨ ، ص ٨٠٨
- (٥٩) شيكسبير : شاعر الكون ، وانظر محمد عبد الحى ص ٢١ .
- (٦٠) شيكسبير ، صفحات ١٧٧ - ١٧٩ ، ١٨٠ - ١٨٢ - ١٨٣ ، بالترتيب
- (٦١) السابق ١٨٧ ، ١٨٨ على الترتيب
- (٦٢) سوناتات سير ويليب ميللى في Autophet and Stelle أبيات سداسية التفاعيل hexameter . أما هوبكنز في Pied Beauty ، فالسنداسية الأربعة rows من السوناتات تتكون من أربعة أبيات ونصف بيت . ولـ التباس الشكل في لغة أخرى ، حيث لا يلتزم الشعر بتقيد الأبيات الخماسية التفاعيل ، تستعنت مثل هذه التجارب الحرية الشعرية .
- (٦٣) Paul Fussli, Jr., Poetic Meter and Poetic Form (New York (1١٤) 1966), p. 133
- (٦٤) الشعر الباكي ، ص ٤٣٤ .
- (٦٥) السابق ، ص : ٥٣٥ - ٥٣٦
- (٦٦) س. موريه ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربى الحديث ، ترجمة سعد مصلوح (القاهرة ١٩٦٩) ، ص : ٨٣
- (٦٧) Harriet Monroe, Poets and their Art, (New York, 1926)
- (٦٨) أنبرو ، مع ١ ، ع ٨ ، أبريل ١٩٣٣ ، ص ٨١٦ .
- (٦٩) R. L. Blackwood and A. R. Osborn, The Study of Poetry (1١٩) (Melbourne, 1922).
- (٧٠) أنى ، مع ٢ ، أرقام ١ - ٣ ، يناير / مارس ١٩٣٧ ، ص : ٦٠
- (٧١) R. F. Brewer, Orthometry : A Treatise on Art of Versification (1٢١) and the Technicalities of Poetry (London, 1893)
- (٧٢) المنتخب من شعر أبي شادى ، (القاهرة ، ١٩٢٦) ، ص : ١٠٤
- (٧٣) بلاكوود ولوردبورن ، ص : ٣١ - ٣٢ . ويحمد أبو شادى في شرحه للإضافات المأخوذة والمعدلة في الشعر الإنجليزى في مقاله من سوناتات شيكسبير (مسرح الأدب ، ص : ١٥١) على هذا الكتاب كلية
- (٧٤) الشعر الباكي ، ص : ٥٣٥
- (٧٥) برلور ، ص ٥٦ .
- (٧٦) السابق نفسه
- (٧٧) السابق ، ص : ٥٨
- (٧٨) السابق ، ص : ٦١
- (٧٩) انظر ، على سبيل المثال ، عبد العزيز الدسوقي ، جبهة أبولو وأثرها في الشعر الحديث (القاهرة ١٩٧١) ، ص : ٥١٣ - ٥٢٣ ، كمال ثاث ، أبو شادى وحركة التجديد في الشعر العربى الحديث (القاهرة ١٩٦٧) ، ص : ٣٩٥ - ٤٠١ ، موريه ، حركات الخ
- (٨٠) ترجمة على أحمد باكثير لـ «رومي وجوليت» . وقد قام بها ١٩٣٧ ، لكنها لم تنشر إلا بعد عشر سنوات (القاهرة ١٩٤٧)
- (٨١) باكثير ، ص : ١١ - ١٢ .
- (٨٢) Longfellow, pp. 202-203.
- (٨٣) مولداهما للمنى العظيم ، الرسالة ، ٢٥ يونيو ١٩٤٥ ، ص ٧٥٢ - ٧٥٤
- (٨٤) نازك الملائكة ، شهاب ورماد ط ٢ (بيروت ، ١٩٥٩) ، التقديم ص ١٨ - ٢

# روميوجولييت

## على المسرح المصري

### رئيس عوض

تدل شواهد الأمور أن أكثر مسرحيات شكسبير المناوئة لديوعا بين النظرة المصرية في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين هي «روميوجولييت» . أو «شهداء الغرام» . و«تمت» . و«عطيل» (التي كانت تعرف بأونظلو تارة . و«عطاء الله» و«القائد المغربي» تارة أخرى . و«جبل الرجل» تارة ثالثة) ومن الثابت أنه بحلول عام ١٩٠٠ . كان هناك على الأقل تعريبان لمسرحية «روميوجولييت» . وهما التعريبان اللذان قام بهما نجيب حداد ونقولا رزق الله . ويستدل من الخبر الذي نشرته جريدة الأهرام بتاريخ ٢٥ مارس ١٩١٢ (ص ٣٠) أن نقولا رزق الله صاحب مجلة الروايات الحديثة . «عاد طبع تعريب هذه المسرحية بعد تنقيحه . ويدكر الخبر أن المغرب صاغ المسرحية في قالب شاعري سهل وبيع ، كما أن نبرها يجمع بين الانسجام والتشويق . وتتمتع جريدة الأهرام في هذه القطعة التزامها بالنص الإعلاني ، وقربها منه أكثر من أي تعريب سابق . ونقول الأهرام في هذا الصدد «ولقد منبت الأجراف العربية فيما مضى روايات باسم هذه الرواية، إلا أن ما مثلوه ليس فيه من رواية روميوجولييت الحقيقية إلا الاسم ، لأنه مختلف عن أصلها كل الاختلاف . فحسب أن يقبل الممثلون والقراء بعد الآن على هذه الرواية البديعة ، ففهم أفكار شكسبير ماثلة دون حجاب . وأقواله مسبوكة في قالب من لغة الإعراب . وهي تطلب من مجلة الروايات الحديثة عصر ومن المكاتب الشهيرة . ونعم السخنة في قروش مصرية» . ولكن الدارس لا يمكنه قبول هذا الحكم على عواهنه . خصوصا أن المغرب الذي تمتدحه جريدة الأهرام كان يعمل بها . وحتى يمكن الوصول إلى رأي سديد في هذا الشأن . لابد من مقارنة تعريب نقولا رزق الله بما سبقه من تعريب للمسرحية ، وبخاصة تعريب نجيب حداد الذي اعتمدت عليه معظم الأجراف المصرية ، ولما تقدمتها جوق سلامة حجازي

فحشاء بالأعاني والألحان التي بضر سماعها هذا الجمهور . والنظر إلى عتقبة الشيخ سلامة في اللغة ، فإنه مشغول أكثر من أي شخص آخر عن التحريف الذي أصاب «شهداء الغرام» . وساعد على نجاح هذا التحريف أن المثلثة مبدية كان كانت تلعب أمامه دور جولييت . وبذلك أرسى الشيخ سلامة تقديد عبر صحيحة . ظلت تلازم المسرح برمتها عبر فترة غير قصيرة من الزمن

ويرأى عدي أن الشيخ سلامة حجازي ترك آثارا سلبية وزخامية باعة في المسرح المصري ، وأنه أساء إليه بقدر ما أسدى إليه من خدمات . لذا نأثاره السلبية ، فنقول إن سلامة حجازي نوحه من مدير الحقوق العربي إسكندر فرح . لم يجد أية عصابة في إحراء تعيرت جسيمة - يرغم أنها بحسينات - في النص للمغرب ، معيا وراء اجتذاب جمهور المسرح مشق الطرق ،

الساكن، أى على حب الحب وشواظه، بل إنه أعمل في بعض الأحيان شهادة الحب، ومن ثم أصبح هناك نقص مصحك بين اسم المسرحية وهي (شهداء العرام) وبين مضمونها البهيج أحياناً

ولعل الخبر الذي نشرته جريدة المقطم بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ يلقى شيئاً من الضوء على ما أدخله إسكندر فرح (الذي كان سلامة حجازي يعمل في جوفه قبل أن يستقل عنه، ويشي لهسه جوقاً يحمل اسمه) ومن بعده أحواه فيصر وتوفيق فرح) من تعبيرات في النص، فهو يشير إلى التحسينات التي أجراها على الفصل الخامس في المسرحية، وهو أمر تؤكد جريدة الوطن الصادرة بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ (ص: ٣) فهي تذكر أن جوق إسكندر فرح سبقه بتقديم روميو وجولييت بعد إدخال التحسينات عليها تمة للموضوع. وبحسبنا المقطم في عدده الصادر في ٢٨ سبتمبر ١٩٠٠ (ص: ٣) أن جوق سلامة حجازي مثل المسرحية ملابس جديدة أحضرها خصيصاً من باريس. ورغم أنه من المعروف أن هذا الجوق لم يدرج جهداً أو مالا في إخراج المسرحيات، فليس لدى الباحث سبيل للتأكد من صحة هذا الخبر. ولكنه يمكن التأكد من أن سلامة حجازي، بتوجيه من مدير الجوق إسكندر فرح، قدم (شهداء العرام) على نحو يروق في هيون النظارة ويستويهم، وإن كان يهدف أصل المسرحية كما ألفها شكسبير.

وجدير بالذكر أن نشير في هذا المقام إلى بحث ألقاه الدكتور مصطفى بدوي في جامعة أكسفورد (يوليو ١٩٦٤) تناول فيه اهتمام العرب بشكسبير. يقول الدكتور بدوي إن المصريين عرفوا شكسبير لأول مرة عن طريق المسرح، وليس عن طريق الكلمة المكتوبة، وإن معظم الترجمات الأولى كانت من خلال اللغة الفرنسية، وعن الأخص ترجمات جان فرانسوا ديبي، أي أم ترجمة عن ترجمة. فإذا علمنا أن الترجمة الفرنسية لم تكن دقيقة، أدركنا على الفور سبباً منها من أسباب بعد الترجمة العربية عن النص الإنجليزي. ويتبع مصطفى بدوي التعديلات التي أدخلها نجيب حنا على النص الشكسبيرى لمسرحية «روميو وجولييت» فيقول إن ترجمته - وهي مزيج من الشعر والنثر - تبدأ بقصيدة حب عصياء من بحر حجم هو البحر الطويل، وإن شئنا مقومات الشعر العربي التقليدي تتجلى في هذه القصيدة التي يث فيها روميو لجولييت لواعج قلبه ولوعاته، ويشكو من طول الأنيب والسهاد، ويشبه وجه محبوبته بالقمر المضيء في دياجير العظمة. يقول روميو مخاطباً القمر الذي يشبه حبيته:

عليك سلام الله يا شبه من أهوى  
وياحدا لو كنت تسمع لي شكوى  
إفد لشكا قلبي إليك غرامه  
ونك ما يلقى من الوجد والبلوى

وهي تغايد احتق منها مفهوم المأساة بالمعنى الأرسططاليسى، والذي يبرر المأساة أداة لتطهير نفوس النظارة عن طريق بث الشعقة والخوف في قلوبهم. الخوف أن يصيبهم ما أصاب النطل الأساوى من محي، والشعقة عليه لما يشعر به من عذاب مروع. وحل محل هذا المفهوم وعشة الحسد واهتراره تحت تأثير الطبل والنأي والمرار الح... في وسائل الطرب، فضلاً عن حرص المسرح المصري - كما سوف نرى - على تحييل الفقرات الكوميديّة حسب تقديم التراجيديات. وبلغت هذا أنظارنا إلى غرابة المزاج المصري في الثابت أن مآسى شكسبير رافقت له أكثر مما أعجبت كوميدياته، ولكنه لم يستسرها إلا بعد أن مزجها بالطرب والرقص والتحييل المفرق. ويمكن إسحاقاً للحق يبنى أن يذكر في هذا الصدد، أن كثيراً من الأغاني التي كان الشيخ سلامة يسلو بها، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بأحداث المآسى الشكسبيرية التي يمثلها.

ومما كان الرأى في سلامة حجازي فلا مناص من الاعتراف بأن الفصل يرجع إليه فيما بلغته مسرحية «روميو وجولييت»، من دبور وانتشار الأمر الذي جعل الفرق المسرحية الأخرى - الراسخ منها والمستجد - تتلفها في همة وشعب، وتحرص على تمثيلها، حتى نقرأ في «صدى الأهرام» بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٠٣ (ص: ٣) خبراً مفاده أن «جوق الترقى الآلى» إدارة إبراهيم أحمد الإسكندري قام بتثيلها في نياترو عند الإسكندرية وكان المصون الحلد يترسمون خطى الشيخ سلامة ويقلدونه، مثل المنظر حتى وهذا، والذي مثلها في مجتمع التمثيل المشرق على السبق الطروب نفسه الذي ابتدعه الشيخ حجازي. ولا يفتي هذا نكال من الأحوال أنه أول من أدخل عنصر الطرب في المسرح المصري، ولكن الذي لا ريب فيه أنه جعل من الطرب ضرورة لا غنى عنها. وسار جوق منيرة المهدية بعده على المنهج نفسه، كما يتضح لنا من الخبر الذي أوردته جريدة مصر في ٢٦ يوليو ١٩١٨ (ص: ٢). تقول «مصر»: «مثل جوق حضرة المثلة الشهيرة الست منيرة المهدية في كازينو الكورسال رواية (شهداء العرام) الشهيرة بكثرة ألقائها، وستقوم الست منيرة المهدية المشهورة بصوتها الرخيم بالماء، وتتم بمصطلح مصحك بواسطة محمد أفندي باحى. حتى جورج أبيض نفسه - وهو سيد التراجيديات في مصر في أوائل القرن العشرين دون منازع - لم يسلم من أثر الشيخ سلامة حجازي فيه. فقد حرص جورج أبيض لفترة طويلة، أن يحتم تمثيل المسرحيات المأساوية بوصلة طرب أو فترة فكاهة. فضلاً عن أن معاصري الشيخ سلامة (مثل أنى خليل القفاى الذي مثل شهداء العرام عام ١٩٠٠) لا بد أن يكونوا قد تأثروا به. ولعلنا لا نألف إذا قلت إن بعض آثار سلامة حجازي السلية تجاوز المسرح إلى اللغة التي يستعملها العموم في مصر حتى وقتنا الراهن. فبات اسم روميو مقروناً في أذهانهم بالحب الوفاك محسب، تاسين أن روميو قبل كل شئ، وهو ق كل شئ، شهيد العرام. ومعنى هذا أن سلامة حجازي - كما سوف نرى بالتفصيل - استطاع أن يصرغ مسرحية شكسبير من محتواها المأساوى، وأن يبق خط على محتواها

وهذه اسدانة تحالف لنصر الشكسيري الذي يبدأ مشحار  
يشب في بطريق عام بين عائلي العاشقين المتخاصمين ؛  
فصلاً عن أن الهية تختلف في الترجمة عنها في الأصل ، فلم  
يكف بحسب حداد أن يميت شهيدى الغرام روميو وجوليت ،  
وبكنه صاف إليها الزاهب لورانس الذي كان شاهداً وأميناً  
على حبهما ، وسعى ما وسعه للجمع بينهما . وترقى مصطفى بدوى  
في حكمه على التعميرات التي أجراها المترجمون الأوائل في مصر  
على مسرحيات شكسبير بقوله : إنا نجد نظيراً لذلك في ترجيات  
شكسبير الأولى في بلاد مختلفة مثل فرنسا وروسيا وبولندا  
واهند . ويقول بدوى إن المصريين لم يترجموا مسرحيات  
شكسبير شعراً ، باستثناء « مكبث » و « روميو » و « جوليت » أو  
« حلم ليلة صيف » لأسباب لا أشك في وجاهتها . من بينها أن  
لترجمات كانت تم عادة بتكليف من المخرجين المسرحيين . ولعلنا  
نذكر كيف عاب إبراهيم عبد القادر المارنى على خليل مطران أن  
ترجحاته الشكسيرية تخلو من الشعر . ويرغم أن المارنى على حق  
فيما يذهب إليه . فإنه يسيى أن خليل مطران كان يرحم بتكليف  
من أصحاب المسارح الذين وجدوا في استعمال الشرائس سبيل  
إلى اجتذاب النظارة . فضلاً عن أن العروض العرنى التقليدية  
بقف حجر عثرة أمام الترجمة الشعرية ، بسبب قيود الوزن  
والقافية . وقد تنبه المازنى إلى هذا فدعا - كما نعرف - إلى خلق  
محر جديد يكون شبيهاً بالشعر المرسل عند الغربيين

وفى أجد نفسى عثلاً بعض الشئ مع الدكتور مصطفى بدوى في  
سببه . لا اعتد رعاى في احوالات الأولى لنقل شكسبير إلى العربية  
من مذاب وقصور ، ومن تعبير غفل في النصوص . ولن أقبل عد أن  
أسوق رأى بعض الكتاب المصريين في هذا الشأن ، حتى أنت أن  
قد تبصص كان نصح هذه الحاجة ويعداها . يقول الناقد المسرحى  
محرودة « مصر » بتاريخ ٢٧ يولييه ١٩٣٠ ( ص ٦ ) عن المرحوم  
سلامة حجارى ومن سار على دربه :

« كان التمثيل في مصر في ذلك العهد قاصراً تقريباً على النوع  
بمافى هرب ( وير درامتيك ) ، ولم يكن الدوق المصرى ليسيع  
مشاهدة روية من رويات ندراما أو التراييديا الصيفة من غير أن  
يتم ذبه وسنمه بعض الألفان والأناشيد . وقد تكون هذه  
الألفان والأناشيد من محسنات الرواية أو مقوياتها ، ولكن مما  
لاشك فيه أن ليست كل الرويات صالحة لأن تحشر فيها الألفان  
حشراً . وأن العاء قد يصعب الكثير من المواقف التراجيدية  
المعروفة . هذا الوله انصرى بالعاء والطرب هو المسئول عن حشر  
الأغانى في كل ما قدمه سلامة حجارى وغيره من مسرحيات  
والمدى هات باقد « مصر » النفسى ولم يميت مصطفى بدوى أن المسرح  
انصرى تأثر تأثراً كبيراً في نشأته بالأوبرا الايطالية . ومنها كان  
لدهق لدى حشر سلامة حجارى على إغناء الطرب والعاء في  
تمشيه فيه من المؤسف أن مره مكاد يحوم مسرحية « شهداء الغرام »  
تجربلاً كاملاً إلى حصنه أسس وطرب . فقد كان يشرك معه في ألقاء

غيره من انصرين والمطربات ، أمثال السيدة فوجيدة العنية .  
والطرب السورى بولص الصلابة لتقديم وصلات العناء خلال  
عرض المسرحية . ومن الأعلى الشهيرة التي كان انشيع سلامة  
شدو بها وهو يلعب دور روميو أعنية « أجوليت ما هب  
السكور » . وكان من عادة الشيخ أن يحم عروضه مسرحية  
بعاء بعض مولوحاته وقصائده المعروفة مثل « فنى انصر »  
و « إبليس والشاعر » و « وان كنت في الحبش » ، كما أنه عتاد أن  
يحتسها بتقديم بعض الفصول من مسرحية هزية كتبها أسس عصف لله  
بعوان « شهداء الغرام الخولية » ، أو غيرها من الكوميديات ، مثل  
مسرحية « النحل » . وكثيراً ما أعف الشيخ سلامة تمثله شهيد  
الغرام عرض صور صحرية ( سبها نوعراف ) ، أو يعرف انوسقى  
الوترية وسنحطص من « اخوان مصرية » شرح ١١ بويه  
١٩٠٧ ( ص ٣ ) أن أحد الخوة لأحاب واسمه ورسلو كان  
يقده أحياناً في نهاية العرض ، العنة اندهشة فيمثل وحده روية  
عاج إلى أنى عشر ممثلاً . ولا بأس من أن ينق واحد من  
الحضور أثناء الفصول كمنة بنى فيها على حقوق انشيع سلامة  
وعنه الرابع . وأعداد كان الحقوق بعمل « نصب بين الصرة  
تتحصول على طقة شى . كما يتصح منا من الحشر الثاني الذى  
شترته حرودة « مصر » بتاريخ ٦ أبريل ١٩٠٧ ( ص ٢ )

تميل جوق انشيع سلامة حجارى مساء العد روية ( شهداء  
الغرام ) الشهيرة ، ويعقبا تمثيل الفصل الخامس في القالب الخولى  
( هاهاهاه ) . وسيعف هذا الرواية الخولية نوربها عانا لكل  
حامل شكرة لشم عمل يانصيب على طاقم شى عانا لجميع  
الحاصرين ، فإلقاء قصيدة هزلية عوانا ( الهواه وهوى ) . وحى  
لا يعرف إذا كان ( هاهاهاه ) كتابه عن الطرل أم أنه اسم القالب  
العكاهى المشار إليه . وكان الحقوق يستخدم أبها مهرحاً قصير  
القامة اسمه الشيخ عبدالهادى لبيب في الحاصرين حصه هزلية  
وأحياناً كان الشيخ سلامة حجارى يحرص فصلاً واحداً من  
« شهداء الغرام » ، بعد أن ينهى من عرض مسرحية أخرى . كما  
شبن من الخبر التالى المشهور في مجلة « الإصلاح » الصادرة في ٢٩  
تشرين التالى عام ١٩١٣ ( ص ٣ ) : « سيمثل الحقوق روية  
حداد الدهر ، وهى حديثة لم تمثل بعد . ويعقبا الفصل الثالث من  
رواية « روميو وجوليت » . وأصبح تقديم فصل واحد أو أكثر من  
عدة مسرحيات مختلفة . تقليداً اشعه الشيخ سلامة . وقده فيه  
معاصروه واللاحصون عليه

حتى جورج أبص اسمه تأثر بهذا التصيد . فصلاً عن أنه - كما  
أسلفنا - حصص للطرب دوراً في عروضه المسرحية . فافحمه بين  
التصول يقول « المؤيد » في ١٦ أبريل ١٩١٣ ( ص ٦ ) :  
« تقوم حقوق حصرة الناعة جورج أفدى أبص في هدد الله نادر  
الأوبرا الخديوية بإحياء ليله كشبية نادرة محرفة حصرت اسرعين  
عنداهة أفدى عكاشة ويرهان اللس بك حيث تمثل الفصل الأول  
في روية ( روميو وجوليت ) . والفصل الرابع والخامس من روية  
( لويس الخادى عشر ) ، ورواية ( أمشير ) ورواية ( طارق بن زياد ) .



وتلقى الآتية أورشالو موبولوج باللغة التركية، وعبر ذلك من دواعي الأسس واسرور. وفي بعض الأحيان كان الشيخ سلامة يقدم مسرحية مستقاة بذاته خلال تقديمه «شهداء العرام» كما نرى الخبر الذي نشرته جريدة مصر في ١٢ ديسمبر ١٩١١ (ص: ٣): «تمثل حقوق حصرة الممثل الشهير سلامة حجازي رواية بمفرده وهي «الحقائق وشمس» في خلال الفصول. وحين اشترك أبيض وحجازي عام ١٩١٤ في تأليف جوق يحمل اسميه. عهدا إلى بعض الأطفال في مصر الحفلات لإلقاء مآظرة في قالب موبولوجات أثناء تمثيل المسرحية. وليس من شك في وجود بعض الحواش الإيجابية والبنائة في مثل هذه الممارسة المسرحية، فهي تدريب للأجيال الجديدة على الإلقاء والتثيل، أن لها حاول أن تسد شيئا من الفراغ الناجم عن عدم وجود معاهد للتثليل. ولعله من المفيد أن نذكر هذه المناسبة أنه ظهرت أكثر من محاولة فردية في سبيل ملء هذا الفراغ. من بينها إنشاء جورج أبيض مدرسة خاصة لتعليم التمثيل. تقول «الأخبار» بتاريخ ٣ يونيو ١٩١٧ (ص: ١): «أنشأ حصرة الممثل البارز الأستاذ جورج أبيض مدرسة للتثليل بالقاهرة على نظام مثيلا في أوروبا، وجعلها ثلاثة أقسام: حصص أوتو بالتمثيل، والثاني بالتمثيلات وراعايات تعلم حسن الإلقاء. وثالث بالخصاء والتشجيع بالإلقاء. ويسمى بروجرامها قريبا، ثم تفتح للطلاب في ١٥ يونيو الجاري. اسم نظام في جريدة الأخبار بتاريخ ٩ يونيو ١٩١٧ (ص: ٥): الإعلان التالي: «مدرسة التمثيل العرفي بشارع الظاهر عمرة ٣٤ بالقاهرة تفتتح ١١ - ٣٥ لمؤسستها ومديرتها جورج أبيض افتتاحها في ١٥ يونيو ١٩١٧. الدروس ثلاثة أقسام: الأول خاص بالتمثيل، والثاني بالتمثيلات وراعايات تعلم حسن الإلقاء. ولكل قسم منها دروس خصوصية وعمومية. مدة الدرس الواحد ساعتان مرتين في الأسبوع، وتشجعا لطلاب هذا الفن الجميل قد جعل الأسعار رهيبة كالأتي: ٥٠ قرشا شهريا العمومي، و١٠٠ قرش الخصوصي. تقدم الطلبات من الآن إلى إدارة المدرسة. فضلا عن هذا فإن تدريب الأطفال على الظهور على خشبة المسرح ليس بالأمر العريب، «حريصة الأفكار» نخبنا بتاريخ ١٠ يناير ١٩١٥ (ص: ٣) تحت عنوان: «أصناف على المراسح لا يتجاوز سن أكبرهم عن ٦ سنوات»: «في شهر أبريل الماضي تألف جوق أطفال لا يتجاوز سن أكبرهم ست سنوات. وقد أخذ هذا الجوق في تريب رواياته الجديدة ومناصرة مدهشة. وسيفقدونها فربا أمام سمع المصري وهذا الحق مؤلف من ٢٥ تمثالا ومثلة فلا عجب إذ لاقى هذا الجوق الإقبال المتصاعد عند تمثيل رواياته التي ستدهش حصور»

على أية حال، يعود إلى الموضوع الأصلي الذي استطرنا عنه. فنرى به ما من شك أن إلقاء موبولوجات أثناء عرض «شهداء العرام» تمثل - بصفة خاص - بالخبر المتناوئ الذي أراد شكسبير تصويره في مسرحية. تقول جريدة القريد بتاريخ ١١ يناير ١٩١٥ (ص: ٣) بشأن إلقاء الأطفال لموبولوجات أثناء

تمثيل شهداء العرام: «تمثل حقوق أبيض وحجازي في تياترو برتانيا - روميو وجوليت - وتمثل الفصول مناظرة موبولوجات نصيا بمثل الحقوق وتمثل الأول واسمته الأولى من حقوق الأطفال الحديث يكون الحكم فيها للجمهور بالقدر الذي تقدم له جائزة ذات اسمه. ونقرأ في «المقطم» بتاريخ ٢٢ أكتوبر ١٩١٤ (ص: ٧) إعلانا عن البرنامج التمثيلي في مسرح الكورس دس، شارع عمار الدين يكون من عشر فقرات. من بينها مسرحية حرية يمثلها محمد باهي. وفي ختام فقرات الحفل تمثل (شهداء العرام). الأمر الذي يدل على أن رائعة شكسبير ترجمت إلى نكس في مصر مديري الأحواق المصرية سوى مناسبة لنعاء وصرح أو مجرد فقرة يتوسلون - إلى إمتاع الجمهور وتيسره. وحين انتج انعكاشة حقوقهم الجديد بتمثيل شهداء العرام ارتفعت عقائدهم بالنعاء، مقلدين بذلك الشيخ سلامة حجازي وأيا تحليل القدي ويبدو أن صوت عدائه عكاشة يتسم بالرحمة، في حين أن صوت دكي عكاشة كان يقتصر إلى الخلافة. وليس أدل على دبيع (روميو وجوليت) من أن عكاشة عكاشة وأخوته كانوا يقدمونها في تياترو حديثة الأمريكية في الوقت نفسه الذي كان الشيخ سلامة يمثل في تياترو برتانيا (انظر المحررة في ٢ سبتمبر ١٩١٤ ص: ٣). حتى مدة المهدية. التي كان صوتها حقة للعالمين، بدأت حينها الصلبة تليد في مدرسة حجازي. وفي بدء عهدنا بالنعاء لتحتق بركة تحرير محمد لتلقى بين الفصول في تياترو الشانزلييه بالفجالة قصائد وشيد ومشاهد من روايات الشيخ سلامة حجازي.

ولكن من الإجحاف أن تلقى نعة إقحام الغرب والمكاهة على التراجيديا الشكسبيرية على الشيخ سلامة وحده، فهو في التحليل الأخير لم يفعل إلا استجابة لوجبات النظرة. وعبرنا أن يورد في هذا الشأن جانا من مقال نشرته «الدنيا المصورة» (عدد ٧٧) بتاريخ ٦ يولية ١٩٣٠. وتروح أهمية المقال - الذي يستند كاتبه إلى طبيب ممسك المثلث اسمه فؤاد رشيد وصفت هذه الحقبة بأنه حجة في تاريخ المسرح المصري - إلى أنه يلقى صوفا على المزج المصري الذي حدد للتمثيلين بالمسرح مسارهم، الأمر الذي يدعو إلى أن تفرق في الحكم عليهم حين نراهم يقفون العناء في المأسى. وضمنوا عروضهم التراجيدية بفصول مضحكة. تقول «الدنيا المصورة» (ص: ٢٢) إن الكوميديا قبل عام ١٩١٤ كانت لازمة أساسية في العروض الخاصة أو التراجيدية. ولكن بعد ١٩١٤ بدأت الكوميديا سفل لتصبح في سبيل الأمر كبد قائم بداته. ويضيف فؤاد رشيد أن الظروف ساعدت على استقلال الكوميديا عن العروض التراجيدية: «فحو عام ١٩١٤ خلا مسرح برتانيا لمدة شهرين حتى صرحت الحكومة لحقوق أبيض وحجازي باستحذاء دور الأوبرا في خلال هذه الفترة، الأمر الذي أغرى تحرير عبد مكنون فرقة كوميدية تتألف من حسين رياض واستاد دوسي وحسي فايز. وبإنشاء هذه الفرقة - كما يذهب إلى ذلك فؤاد رشيد - أصبح الكوميدي في مصر كد مسن. ولكن هذه النقطة - لست أن أنكر - فاصلة مؤلف عزيز عبد. ولا يصح

إلى فرقة عكاشة التي أولت التمثيل الكوميدي والموهبة منها ما كبيرا ، وأوردت له عروضاً خاصة . تقول « الدنيا للصورة » في هذا شأن به فل ١٩١٤ تقريباً « لم يكن للكوميدي وجود حقيقى فى مسرحها ، ولكن ما فى الأمر وضع روايات كانت تعرض فى فرقة المرحوم الشيخ سلامة حجازى . وكان أهمها (أبو الحسن المجهل) و (الشيخ متلوف) و (البحيل) . أما عند ذلك فقد كانت الروايات تعتمد على العصر العثمانى الذى كان يصطف به هيد الإنشاد المرحوم الشيخ سلامة . على أن كثيراً من هذه الروايات كانت تحوى فى ثناياها دوراً أو اثنين تمتزج بها الدعاية ويختلط فيها روح الفكاهة . وكان أشهر من تستند إليه مثل هذه الأدوار الممثل حبيب لروح المرحوم محمود حبيب ، ثم يليه الأستاذ عمر وصفي . ولا كانت أغلبية هذه الروايات تنهى بهوالمح ، فقد اعتاد الجمهور أن يذهب بفصل مضحك فى النهاية . وطالما شاهدنا فى رقع الإعلان عن حفلات التمثيل تلك الجملة الماثورة (وتختتم الرواية بفصل مضحك من أمير المصحكين محمد ناجي) . ولم يكن الشيخ سلامة يلجأ إلى هذه الوسيلة فى الغالب إلا فى المواسم والأعياد ، وفى الرحلات التى كان يقوم بها فى ريف مصر وصعيداها . ومن النادر التى يصح ذكرها بهذه المناسبة ، أن الأستاذ أبيص عندما ألف فرقة العربية الأولى من فضائل الممثلين ، ونحوه فى الأرباب يعرض رواياتها الشائقة (لويس الحادى عشر ووديب الملك وعطيل وغيرها) . نقول (إلى الربيعين عقب إسدال الستار الأخير لم يكونوا يغادروا المكان معتدلين أن كل رواية لابد أن تختتم بفصل مضحك ، وأن هذا الفصل من لينة الرواية ولو رمها الأصلية ويدونه لا يكون لها شأن يذكر بالطبع لم يكن فى المقدور التزول على هذه الرغبة فكان الجمهور يظل جاثماً فى أماكنه ، مصفقاً ومهللاً (له فصل - له فصل) . وبعد ذلك وصفت عدة روايات من نوع (الفارس) ، كان منها أن قلت رواية شكسبير (روميو وجوليت) رأساً على عقب ، واستخرجت منها فكاهة حقيقية سميت (روميو وجوليت المزلية) . وكان الدور المهم فيها للمرحوم محمود حبيب . وفى ذلك العهد نفسه ظهر الممثل جورج دخول فى دور (كامل الأصل) ، فكان يمثل حصولاً مضحكة دون أن يعتمد فيها على نص محروم ، فلم يكن إنداك بحاجة إلى ملقح يعبه على التذكير ، بل كانت ذاكرته هى العملة التى يستعين بها على حصوله المضحكة والسهرات الخاصة ، فقد كان يذهب أحمد الحار ، ومارال إلى اليوم حياً يرقى ، وهو قد يرقى على تقليد أصوات الطيور والحيوانات المختلفة ، كما أنه عازف ماهر فى موسيقى القرب . وكان أهم حصوله للمضحكة ذلك الفصل المشهور فى اليوم ، والمسمى (سعد الدين باشا مدير الغريه) »

لقد شهد للمسرح المصرى فى مطلع القرن العشرين ممارسات محببة أشد ما تكون مدعاة للدهشة والاستغراب ، لعل أهمها إقدام الشيخ سلامة على تحويل نهاية شهداء العرام المضحكة إلى نهاية سعيدة ، رف فيها هذا للطرب الكبير جوليت إلى روميوم ثم نعى فى حقل رافها . تقول جريدة الوطن بتاريخ ١٠ نوفمبر

١٩١٥ (ص : ٣) فى هذا الشأن . يمثل جوق أبيص وحجازى شهداء العرام بشكل جديد ، يمثل أهم أدوارها حصرة لأستاذ الشيخ سلامة حجازى ، وتظهر فى الفصل الرابع حفلة راف حولت موقعة نعماتها على الآلات والطرب برئاسة الأستاذ سامى أفندى شوا وعرفته . تتربل عظيم فى أعالي التذاكر (لوح حرى ٤٠ قرشا - لوح رحالى ٣٠ قرشا ، وأسعار الكراسى ٨ ، ٦ ، ٢ . أعلى التيانزوه . ولعلنا نلاحظ فى هذا الحقل تخصص الوجع للحريم وكانت هذه الألواح معطاه حتى لا تصد به عيون العنصوين من الرجال . ونقرأ فى المقطع بتاريخ ٢ مايو ١٩٠٧ (ص : ٣) نموذجاً للإعلان متكرر عن تخصيص جوق سلامة حجازى باباً حصوصياً لدخول العائلات : « لعدبة لتحمص حطب دار التمثيل » . وأحياناً كان الحوق يخصص حفلات لساء فقط ، كما هو واضح من الإعلان الذى نشرته جريدة الأفكار بتاريخ ١٨ أكتوبر ١٩١٤ (ص : ٣) : « للسيدات فى الساعة ٥ بعد الظهر إلى الساعة ٨ مساء تقام حفلة حصوصية لا بدحها أحد من الرجال قط . ومن الساعة التاسعة مساء دخول عمومى لرجال والسيدات » . ويسمى أن نذكر هنا بصدد تحويل الشيخ سلامة حجازى مأساة (شهداء العرام) إلى حكاية ذات نهاية سعيدة ن تاريخ الأدب الإنجليزي نفسه شهد تجربة مماثلة قام بها ماحوم تيت فى القرن الثامن عشر . فقد أجرى تيت تعديرات جذرية فى مأساة الملك لير ، ثم أتهاها نهاية سعيدة . بأن زوج كوردبيليا من إدجار . وراق هذا التغيير عين ناقد كلاسيكى ذائع الصيت هو الدكتور سامويل جونس . وبالرغم من اختلاف الظروف والأسباب التى دعت كلا من ماحوم تيت وسلامة حجازى إلى تبدل نهاية المأساوية ، فإنها كانا دون ريب يشتركان فى الرغبة فى استرخاء عامة النظارة التى تحب أن ترى على خشبة المسرح اشتر يعاقب والحير يثاب .

ومن الممارسات العربية فى المسرح المصرى أن تقوم النساء بتمثيل أدوار الرجال . لقد كان محطورا على النساء فى العصر الإليزابيثى الذى ألف فيه شكسبير مسرحياته الظهور عن خشبة المسرح الإنجليزي . ومن ثم كان يعهد إلى الصبية والعلماء بتمثيل أدوارهن . ولكننا هنا فى مصر نشهد العكس ، ففى النساء يلعبن أدوار الرجال . فهل يستطيع المرء - استناداً إلى هذه الممارسة - أن يخلص إلى أن المصنع المصرى فى مطلع القرن العشرين كان أقل فى محافظته من المصنع الإنجليزي فى القرن السادس عشر ؟ لست أدرى ، فالوصول إلى مثل هذا الحكم يحتاج إلى دراسة اجتماعية مقارنة ليس هنا محالها . تقول صحيفة الوطن بتاريخ ١٩ يولييه ١٩١٧ (ص : ٣) : « يسرنا أن يعود إخوان فرح إلى التمثيل ، فقد عزم حصرة توفيق أفندى فرح شقيق المرحوم إسكندر فرح على تقديم بعض الروايات الممتارة أثناء ليالى عيد القطر فى تيارر الشاترليريه . وأول رواياتهم (شهداء العرام) وتقوم «أنيسة بدور «روميوم» . وليس هذا بالأمر العريب ، فقد كانت كل من منيرة المهدي وفاطمة رشدى تلعبان أدوار الرجال . تقول صحيفة البصير فى ٥

نكتور ١٩١٦ (ص : ٥) : «يجي جوق السيد ميره المهدي لينتير من ليالى عيد الأضحى في مرسح الحمراء . الليلة الأولى مساء يوم الانبى (٩ أكتوبر) وتمثل فيها رواية عائدة الشهيرة وتقوم تشيل رداميس بطل الرواية السيدة ميرة المهدي وتشد ما فيها من القصائد النديعة . وانبلة الثانية (١٠ منه) وتمثل فيها رواية هملت ، ويقوم بأهم الأدوار عبد العزيز أفندي مدير الحق . وهورق ذلك من السيدة ميرة سنطرب الجمهور على تحت آلات مؤلف من أربع موسيقيين بأدوار جديدة » . يقول شحاته عيد في جريدة الوصر بتاريخ ٢٣ يولييه ١٩١٨ (ص : ١) في هذا الصدد : «أما فرقة المهدي طرأ ما زالت تمثل رواياتها الأبدية التداول ، ولا أدري أية نعمة تدفعها إلى ذلك وهي نجد في الجمهور إعراضا واشمترارا » . ويزجي شحاته عيد التصيحة للسيدة المهدي بأن تطلع عن تشيل «دوار الرجال» فهي محبوبة مطربة وممثلة . ويمكنها بمجسبي السهولة أن نجد في أدوار النساء الكثيرة الدور الذي يناسبها . أما إذا كانت مصرة على الاستمرار في تمثيل أدوار الرجال فليخلق لها أن تمثل دور صبي يتراوح عمره بين الثانية والرابعة عشرة» .

والرأي عندى أن أكثر الممارسات هاربة في يومئذ المسرح المصرى أن يتأوب ممثلان معروفان تمثيل شهيدة العرام : يظهر لشيخ سلامة في بعض فصولها ويؤدى عبدالله عكاشة فصولها الأخرى . كما تبين من الخبر الذى نشرته جريدة مصر بتاريخ ١٠ أكتوبر ١٩١٢ (ص : ٣) : «تمثل الجوق العرقى مساء اليوم رواية شهيدة العرام الشهيرة . وسيقوم بأدوارها خمسة الممثل المشهير عبدالله أفندي عكاشة . ويقوم بدور روميو في الفصل الثالث حصرة المطرب البارح عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجارى ، ويلبها فصل مصحك » . وتقول جريدة مصر في هذا الشأن بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩١٢ (ص : ٣) : «تمثل رواية (شهيدة العرام) وما فيها من أنواع الطرب ورخم الألمان . ويقدم ثلاثة فصول فيها حصرة الأستاذ المطرب البارح عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجارى ، والفصين المقيمين لحصرة الممثل المشهير عبدالله أفندي عكاشة» .

وبالرغم من كل ما تقدم من مليات شابت العمل المسرحى المصرى في بداياته فقد أشرقت فيه بعض الإجابات العظيمة المشرقة . لقد قيل عن الشيخ سلامة في حياته إنه وقف حجر عثرة في سبيل رقى التمثيل في مصر . لأنه جعل من الطرب تقليدا مسرحيا لم يستطع الذين جاءوا من بعده أن يتحفظوا منه . ومن الواضح أن أثره في المسرح لم يته بوفاته : «صلى بطالع في صحيفة «المصر» بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٨ (ص : ١) أنه بعد وفاته عام ١٩١٧ أصبح «كل صاحب فرقة تمثيلية يحاول الاستعانة عن ذلك الشيخ بسات وصياد مشلون بعض فصائده» . ويعود شيئا ما وضع من الأخان ، فأثت عملهم هذا أن صوت الشيخ كان القوة الطبيعية التى جذبت الجمهور إلى مسارح التمثيل » . ونقرأ تأكيدا لهذا المعنى في مقال كتبه محمد تيمور في «المثيرة» بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٩١٨ (ص : ١) يذهب فيه إلى أن الشيخ سلامة قد

لا يكون أضاف إلى من التثيل شيك يذكر . إلا أنه استطاع أن يقرب المسرح من قلوب الناس ، وأن يستميلهم إليه بفصل عاتق عاتقه بالمناظر والملابس المسرحية . وأضاعه يبدخ عليها ، وفصل قدرته على الموازنة بين الخانة وبين مواقف المسرحية . يقول محمد ييمور في هذا الصدد : «أبسى القارئ الكريم الماطر المثقة المدهشة التى كان يقدمها لنا الشيخ في رويات «هملت» و«شهيدة العرام» و«نيلك» و«صاحبة العود» و«سحة الرسائل» وغيرها من الروايات الشهيرة . وانتجح كما علم أنه يتق التثيل في مدرسه أو عن أستاذ قادر» . ولكنه نعمه في مدرسة «سحار» وهو من كبار م يصل لتحسين إلقاءه ولكنه وصل أخيرا لإجادة كثير من الأدوار التى لم يره فيها ممثل كدور هملت ... أما طريقة إنشاده فكانت تختلف عن طريقة المعين فكانت ألقاه توافق الموقف المسرحية . وإذا نحن للحنا للجحيم سمعت منه عريف الحق ، وإذا نحن للحنا عرابا سمعت منه أريج الحب ، وإذا نحن للحنا دينا دحت في نسلك الهبة والحلال» .

ومن الصفحات المصيبة في المسرح المصرى أن نراه يتحول أحيانا من مجلس أسس وطرب إلى منتدى أدبى رقيق ، فيه أروع الشعر وأعده ، مثل تلك الحفلة التى وصفتها صحيفة المؤيد بتاريخ ٤ مارس ١٩١٣ بقولها (ص : ٦) : «شهداء العرام في تبارو عباس بشارع جلال . يقام في مساء الخميس (بنة الجمعة ٦ مارس) الاحتفال السوى ، يقدم جوق الشيخ سلامة رواية «شهيدة العرام» (روميو وجوليت) وهى في مقدمة الروايات التى يتمنى محبو الطرب والتمثيل رؤيتها ، ويقوم بأهم أدوارها حصرة الممثل البارح والمطرب المشهير الشيخ سلامة حجارى ، ويقدم وصاتين طرب حصرة بلبل مصر الوحيد إبراهيم أفندي شبيب على تحتها طامع أعظم مشاهير فن الموسيقى والطرب ، خصوصا حصرة سامى أفندي شواء ويلقى خطابا في فن التمثيل حصرة سيد أفندي على ، وتلقى قصيدة لسعادة شوق بك وقصيدة لسعادة حافظ بك إبراهيم وقصيدة لحصرة خليل أفندي مطران ، وفصل رقص جميل . وتتم الليلة برواية هملية جديدة » . وأيا كانت القيمة الفنية لمسرح سلامة حجارى العائى فلا مناص من الاعتراف بفصل ريادته ، وأنه - رحمه الله - كان ينعت بأظافره في الصخر من أجل أن يتبوا المسرح المصرى مكانا عاليا بين الفنون» .

ومن النقاط المصيبة كذلك الدور الرئع الذى لعبه هذا المسرح في إذكاء روح التألف والانتحام في صفوف الأمة من مسلمين ومسيحيين . فعلى سبيل المثال نخبرنا جريدة «البصير» بتاريخ ١٥ مارس ١٩٠٠ (ص : ٢) أن جوق سلامة حجارى قدم شهيدة العرام في طعنا لصالح الجمعية الخيرية الكاثوليكية . ولكن استعداد كثير من الفرق المسرحية لإحياء الحفلات الخيرية لا ينفى أنه ينسبنا أن بعض المشين كانوا يقومون بأعمال نص على الجمهور تحت ستار جمع ادب للأعمال الخيرية كما يتصح لنا من خبر نشرته جريدة البصير بتاريخ ٨

ديسمبر ١٩١٥ (ص : ٢) . وبرغم هذا فإذا أمعنا النظر في الخبر التالي عن ميرة المهدي ، وجدناه مثلاً رائعاً من التسامح الديني ورحمة الأفق . وفرض أن ميرة المهدي كانت تهدف إلى الدعاية عن نفسها ، فإن الخبر في حد ذاته دليل ناصح على محض أسلافنا . فنقول صحيفة «الصير» في ١٥ يناير ١٩١٦ (ص : ٢) عن استعداد ميرة المهدي لإقامة المحلات الخيرية لصالح كل الطوائف والمعتقدات : «وقد حركت عبرتها اليوم عاطفة إنسانية في هذه الضائقة الشديدة ، فأرادت أن يكون لها باع طويل في إعانة المكويين بالعقر، صرعت بلبالي تمثيلية لبعض جمعيات الإسعاف ، وثبة لجمعية الروم الأرثوذكسين ، وثالثة لجمعية التواضع الإسلامية ، وكنت لنا نقول إنها مستعدة لتحدو هذا الحدو الجميل مع كل جمعية خيرية على اختلاف الأديان والمذاهب بشرط أن تخدمها الجمعية قبل تحديد ميعاد بعشرة أيام ، والمخبرة معها رأساً بمنزل زوجها الفاضل محمود بك جبر بالعلا مرة ١٠٨ في مصر الجديدة .. وفي هذه الليلة مثل للإسكندرانيين في مسرح الحمراء رواية أنس الجليس وفصلاً من رواية «شهداء الغرام» . فضلاً عن هذا كانت الأجيال المختلفة تحب لجددة المحتاجين والمعوزين من الممثلين والأدباء . بل إن جود هذه الأجيال كثيراً ما تجاوز حدود مصر إلى بلاد بعيدة، بعضها عربى وبعضها الآخر أجنبي . فحين نقرأ مثلاً في صحيفة «المؤيد» الصادرة في ١٤ أبريل ١٩١٢ (ص : ٦) عن اشتراك عبدالله حكاشة مع سلامة حجازي في تمثيل شهداء الغرام لصالح المجاهدين ضد الطليان في طرابلس ، وأخيراً فنقول إن من النقاط المضيئة في بدايات المسرح المصري أن انفتاحه على الغرب كان في الأساس انفتاحاً حصارياً ، فقد كانت الفرق الإيطالية والفرنسية بوجه خاص تعد إلى مصر في كل عام لتقديم عروضها على مسرح الأوبرا

التديوية ، ويعطينا الخبر المنشور في الأهرام بتاريخ ٢١ يونيو ١٩٠٣ (ص : ٢) مجرد نموذج لنشاط الفرق الأجنبية في مصر في مطلع هذا القرن ، ومما حده أن جوقاً إيطاليا حصر إليها ليقيم ست عشرة مسرحية باللغة الفرنسية في الأوبرا التديوية ، من بينها مسرحيتا «روميرو وجوليت» و«هملت» . وفي العقد الثالث من القرن الحالي انتهت اجتاحتها لخطر التنافس الثقافي الإيطالي الذي يتهددها ، الأمر الذي جعلها تشعر بالرغبا عن زيارة فرقة أتكتر للأراضي المصرية عام ١٩٢٧ . ويلقى الخبر التالي الضوء على تنافس اجتاحتها وإيطاليا في هذا الشأن . فنقول الأهرام بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٢٧ : «لندن في ١٩ ديسمبر - لمراسل الأهرام الخاص - نشرت جريدة (المورنن بوست) اليوم مقالا لمكاتبها قال فيه هايلي : «من دواعي الأسف الشديد أن ليس في اجتاحتها جمعية مركزية ترسل أحسن الروايات الإنجليزية تمثيلها في الجهات المتطرفة من الإمبراطورية البريطانية . وقد دلت التجربة الأخيرة التي جربها المستر أتكتر في مصر على أن البلدان التي جنت فائدة من العدل والإدارة والتعليم البريطاني تحتاج أيضاً إلى ترقية الثقافة . ولا ريب أن كل جمعية مشهورة بحس السمعة من الجمعيات التمثيلية تأتي بفائدة ثمينة ، وتساعد على إعلاء السمعة البريطانية إزاء المساعي التي تبذل لعرض الثقافة الإيطالية على مصر . ويبدل السيرور عرسوليني المال لإعانة الجوقات الإيطالية التي تمثل رواياتها في دار الأوبرا الملكية بالقاهرة ، حتى أخذ المصريون يولون وجوههم شطر إيطالي لرؤية كل شيء في جبل» . ومما اختلفنا حول مدى فائدة مثل هذه العروض الأجنبية للجمهور المصري ، فإنها دليل على الصحة والعالية الحصارية . صحيح أن الأوبرا التديوية كانت تجسداً للنموذج الأجنبي والامتيازات الطبقية، ولكنها كانت من المدى البعيد أحد مصادر الإشعاع الثقافي في بلادنا .



تتناول المجلة في أعدادها القادمة  
الموضوعات والقضايا التالية :

\* النقد والعلوم الانسانية .

\* تراثنا الشعري .

\* عباس العقاد .

\* الأسلوبية .

\* تراثنا النقدي .

\* الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي  
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام  
والمشاركة بالكتابة .

# جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور

عبد الحميد إبراهيم

أولاً: اليوت

حياته :

ولد إليوت سنة ١٨٨٨ . بولاية بوسطن . وهو سليل أسرة هاجرت إلى أمريكا . وتغيرت بتقاليدها الذهبية . ولقد رثاها على الأعمال الإدارية . قضى ثمانية عشر عاماً يدرس بجامعة واشنطن . ثم التحق سنة ١٩٠٦ بجامعة هارفارد . فأخذ يعمل بمعد حتى استطاع أن يحصل على اللبساس في ثلاث سنوات . ثم حصل على الماجستير في السنة الرابعة . وبعد أن التحق بالسوربون لمدة عام . عاد إلى جامعة هارفارد . حيث أخذ يعد لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة . ذهب إلى ألمانيا قبل الحرب كأستاذ زائر . وفي السنة نفسها التحق بجامعة أكسفورد لكي يدرس الفلسفة . تزوج سنة ١٩١٥ من سيدة لندنية . وأخذ يكتسب عيشه من الدروس الخصوصية بمدارس لندن . ثم التحق بالعمل بأحد البنوك . عمل مساعد رئيس تحرير مجلة Egoist في الفترة من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩١٩ . أصدر سنة ١٩٢٢ قصيدته الطويلة الأرض الخراب The Waste Land والمكونة من ١٣٤ بيتاً . وهي تتحدث عن استياء جيل ما بعد الحرب وعقم الحضارة المعاصرة . يعتبرها بعض النقاد المحافظين أمثال Megroz . أكاذوبة القرن . ولا يتفق آخرون - أمثال H N Tomlinson مع بعض اتجاهاتها ولكنها على الرغم من كل ذلك تعتبر حبر الزاوية في الأدب العالمي . وترجمت إلى معظم اللغات الحية . أسس سنة ١٩٢٢ مجلته «الميران» The Criterion التي ظلت سبعة عشر عاماً وهي تمارس تأثيراً واسعاً على الأدب العالمي . ولأن المجلة لم تحقق دعلاً يكفي لصدورها . فقد عمل محرراً أدبياً لمؤسسة Faber and Faber . أصبح سنة ١٩٢٧ مواطناً إنجليزياً . أخذ يبحث عن طريق جديد بعد قصيدته «الأرض الخراب» . وأخيراً وجدته ولخصه في العبارة الآتية «كاتوليكي في العقيدة . محافظ (كلاسيكي) في الأدب . ملكي في السياسة» . وأخذت أعماله الأدبية بعد ذلك تعكس انتهاء الكنيسة الإنجليزية . وأول عمل مسرحي له صدر سنة ١٩٣٥ . وهو «جرعة قتل في الكاتدرائية» Murder in the Cathedral . وتوالت مسرحياته بعد ذلك . وحتى وفاته سنة ١٩٦٥ كتب خمس مسرحيات هي «جرعة قتل في الكاتدرائية» . «التام شمل العائلة» ١٩٣٩ م The Family Reunion «حفلة كوكتيل» ١٩٥٠ م The Cocktail Party «كاتب الأسرار» The Confidential Clerk «السياسي العجوز» ١٩٥٨ م The Elder Statesman .



## توماس بيكيت :

وبهذا هنا مسرحيته «جرمة قتل في الكاتدرائية» لأنها موضوع المقارنة مع مسرحية صلاح عبد الصبور: «مأساة اخلاج»

وتدور مسرحية إليوت حول شخصية «توماس بيكيت» Thomas Becket ، التي ينبغي أن تعرف شيئا عن تاريخ حياته

ولد بيكيت سنة ١١١٨ ، ودرس التعاليم الدينية في مدارس لندن وباريس ، فقد كان والده فرنسي المولد . ودرس أيضا التشريع ، والقوانين المدنية في إيطاليا وفرنسا ، ولعب سنة ١١٥٢ م دور مهالكي بمع الملك «ستيفن» من أن يتزوج ابنة . وقد رفعه هذا في عين هنري ، الذي أصبح سنة ١١٥٤ م هنري الثاني ، فحين كبير مستشاريه (رئيس الوزراء) ومعلما لابنه «الأمير هنري» . وقد لعب دوره البارز في البلاط ، واكتسب ثقة الجميع ، ودار باريس سنة ١١٥٨ ليطلب دور الوساطة في تزويج الأمير هنري من ابنة «لويس» السابع ملك فرنسا . وقد نجحت وساطته وعاد بالأميرة معه . واشترك مع الملك هنري في حملة لتأديب «التولوز» ، وقاد فرقة من الفرسان ، وانتصر في مباراة فردية على فارس فرنسي مشهور ، وحين سنة ١١٦٣ م كبير أساقفة كاتدرائية «كانتربري» ، وكان هذا بداية مرحلة جديدة ، فقد استل لنفسه قانونا صارما ، وأصبح بيكيت ، الذي كان يحيا حياة البلاط والترف ، جادا . وبدأت الخلافات بينه وبين هنري تزداد وتعمكس الصراع بين سلطة الكنيسة والسلطة الدنيوية . وقد عارض الملك سنة ١١٦٣ ، بخصوص عرس لصرائب . وتعتبر هذه المعارضة الأولى من نوعها في تاريخ إنجلترا . وحين اشتدت الأزمة بينهما ، اضطر سنة ١١٦٤ م للهروب إلى الخارج ، وظل في المنفى حتى عاد إلى منصبه سنة ١١٧٠ ، بعد أن نجحت مفاوضات الصلح بينه وبين الملك . ولكن الخلافات عادت من جديد ، وبلغت ذروتها في موضوع الأساقفة ، الذين عزلهم البابا من مناصبهم لأنهم اشتركوا في عملية تزويج الأمير هنري ، كخليفة على العرش . فقد طلب الملك من بيكيت أن يعيدهم ولكن بيكيت احتج بأن هذا من سلطة البابا وليس من سلطته . وصاق الملك به ، ويقال إنه تقوى برعته في الخلاص منه ، والتخط مجموعة من المراسل هذه الرعة ، وتوجهوا إلى بيكيت في الكاتدرائية . وطالبوا منه أن يذعن لأوامر الملك ، وأن يعيد الأساقفة المنزولين ، فرفض من جديد ، مهدده بالقتل ، ولكنه قال إنه يقدم نفسه فداء لحقوق الكنيسة ، وحذرهم من اللعنة التي ستحل عليهم ، إن هم أصابوا أحدا من شعبه بسوء . وأخيرا قتلوه داخل حرمه سنة ١١٧٠ م ، وهو يؤدي صلاة المساء ، وأصبحت بقعة مزارا يؤمه الحجاج من كل مكان .

## جرمة قتل

وقد اتعد إليوت هذه الأحداث التاريخية ، لكي يقيم مسرحيته ثمانية أعياد كانتربري النسوية ، وكانت لمسرحية من صلين تتخللها موعظة دينية . يبدأ الفصل الأول للمجوعة (الكورس) يتشون بالمأساة التي ستقع . ثم يدخل بيكيت الكاتدرائية متصرا ، وبدأ تعرضه للإعواء مثلا في الشياطين الأربعة : الأول يمثل حياة الدعة والرفاهية التي كان يحياها في البلاط ، والثاني يمثل القوة ، والثالث يمثل المتعة المباشرة ، أما الرابع فهو يمثل الرغبة في الاستشهاد والبحث عن الحدود وكان واضحا أن بيكيت قد طرد الشياطين الثلاثة . أما الرابع والأخير فقد كان أخطرهم . ولا يتبين موقف بيكيت إلا في هل انتصر عليه أو استجاب له ؟

أما الموعظة الدينية فهي تتحدث عن المعنى المسيحي وراء الاحتفالات بموت المسيح وبعثه في وقت واحد . وتستعرض شهداء الكاتدرائية ، وتؤم إلى أن شهيدا آخر ربما يأتي في الطريق

أما الفصل الثاني ، فيتم فيه احتيال بيكيت . بعد حوار بينه وبين مرسان الملك . يصمم فيه بيكيت على أن يقدم نفسه شهيدا من شهداء كانتربري

## التعليق :

وهذه المسرحية لا تعتبر من مسرحيات الشخصيات ، على الرغم من أن بطلها هو بيكيت ، فإنها لا تعنى بتحديد ملامح البطل ، ولا بتحليل نفسيته ودوافعه . كما هو الحال مع هاملت مثلا ، ولكنها تركز على «المكرة» التي اعتنقها البطل ، والتي هي وراء بواعثه .

والموضوع هنا ذو مستويات . فقد يكون - ظاهريا - على الأقل - الصراع بين هنري وبيكيت ، وقد يكون الصراع بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية ، الذي بلغ أشده في العصور الوسطى ، وقد يكون هذا الصراع رمزا لصراع أشد . بين نفوة العاشقة والمعتقد الديني . ولكن كل هذا قد يكون خلفية لفكرة الاستشهاد التي سيطرت على توماس

والبطل هنا ليس بيكيت فقط كما يجيل إلينا ، فإن المجوعة تلعب دورا لا يقل عن دوره ، وهي تصاحب الأحداث ، وتسا بالمأساة ، وتتحدث عن القدر .

ولعل البطل الرئيسي في هذه المسرحية هو القدر . وقد اعترف إليوت نفسه في أكثر من مناسبة ، أن هذه المسرحية ينقصها ما هو معروف في المسرحيات التقليدية من التسلسل المنطقي للأحداث ، نتيجة للبناء المعروف الذي يعتمد على الدافع - الفعل - النتيجة motive - act - result وأن المسرحية

والإنسان ، ليس في القرن الحادى عشر محسب ، بل في القرن العشرين أيضا . وهذا ما شكل نظرتة نحو حياة ييكيت وموته . إن مسحة من الهواء الواهن تتحرك بين الأعمدة العتيقة فتحى الأشكال الإنسانية ، وكذلك تبدو المسرحية فائرة وشعاع ، ومن النادر أن نجد عملا فيا كهذا ، يعبر شكله عن مصمومه إن المسرحية نفسها من فصلي تحللها الموعظة الدينية ، كما كالكاتدرائية . التي آسست على ثلاثة مستويات ، وللمسرحية مثل ما للكاتدرائية من وصـسـسـوح في تصميم ، ومن العقد المتشابهة . ومن الشكل المتماثل ، وقبل كل شئ من خمسة التي تفرغ علبك ، حين تدخل من باب « الكاتدرائية » العربى والمعلم ، وحين تنظر إلى الأقواس المرتفعة في قاعة المصلين ، وحين تنظر إلى أماكن الحوقة « الكسورس » حيث تراقص الشموع أمام الهيكل المرتفع .

وقد أكد الناقد «كارول . هـ . سميت» هذا الشكل الأصل ، الذى يراه امتدادا ونظورا لأفكار مسرحية قديمة ، تدور حول الشعائر الدينية ، وتتحد من صلب المسيح وبعثه موضوعا لها . ويبدو هذا واضحا من التناظر الشديد ، بين شخصيتى الشهيد والمسيح باعتبار أن كلا منهما يمثل الضحية التى تقدم نفسها حللا للبشرية . ويأخذ في شرح ذلك التناظر ، راجعا إلى موعظة ييكيت ، التى تتحلل الفصدين ، والى يقارن فيها بين نفسه وبين شخصية المسيح . ثم إن دخوله للمدينة يشبه دخول المسيح ، وكذلك شيطانه يشبه شيطان المسيح .

ومعظم النقاد يتفقون على الفكرة العامة للمسرحية ، وهى فكرة الاستشهاد بالمسيح القديم . ولكن الناقد «ماكوى» له رأى آخر يقدمه من خلال تفسيره لشيطان الرابع ، يقول «لماذا قال الشيطان الرابع لتوماس «أنت تعرف ولا تعرف ما الفعل وما المعاناة» . يبدو أن النقاد يميلون إلى أن هذا التعبير إنما هو سخرية من توماس . إنه يرد عليه جملة كى قال جونز ، أو بصيغته ترد ضده ، كما قال بنفيل كوجيل (وكان ييكيت قد قال تلك الجملة عن الحوقة) ، فهم يميلون إلى أن هذه العبارة من باب النقد اللاذع فالشيطان يريد أن يبين لتوماس أن الفعل التزيه شئ مستحيل . وأنه هو طاقة الروح البشرى ، حتى الشهادة نفسها لا تخلو من مصلحة حياتية . ولكن هذا التعبير يبدو متسما ، وربما كان من مستحيل على الممثل أن ينقل هذا المعنى ، فالإيفاع يعنى والخطة طويلة ، لا تتناسب وهذا التعبير . إن القراءة الواعية تكشف عكس هذا المعنى ، وتثبت أن تكرار هذه الجملة رى يلخص مجرى كلام الشيطان الرابع ، فهو لا يسخر بل يعلم . ولا يهرا بل يشجع ، تماما كما كان توماس يشجع عماتر كاتريرى ، حين خاطبهم بهذه الجملة . حقا إن في هذه الجملة مسرحية ، ولكنها مسرحية من نوع آخر ، إنها ليست مسرحية

كدها معلقة بيد الله . وهذا ما يفسره قول ييكيت نفسه في المسرحية

وماهى إلا هنية ، حتى يخلق الصقر الخالع ويرفرف ، ثم ينقض ، منتزا فرصته . وسوف تكون النهاية هنية ، مباغتة ، وكأنها منحة الإله .

ويسمى ألا نقرأ هذه المسرحية ، كما نقرأ المسرحيات التقليدية ، وألا نسجد فيها هبوطا في الحدث وعدم ترابط للأعمال ، وسجد أن الشخصيات غير مبررة بدرجة كافية وقد اقتنع بعض النقاد بهذه القراءة الظاهرية وحشد للمسرحية الكثير من أمثال هذه العيوب . ولكن يعنى أن يقرأها من زاوية أن شكلها يتطابق مع موضوعها . وهنا يظهر تفرد إليوت ، فقد جعل المسرحية تبدو صورة للقدر ، وحشد لذلك كل طاقاته وفسفته وقراءاته . وقد أفاد من الكورس الإغريق ، الذى يرمز إلى حتمية القدر ، وأفاد من شكل المسرحيات الدينية المعروفة في العصور الوسطى ، وأفاد من التراجيديا الإغريقية ، وبنوع خاص أعمال أسحبولوس ، وأضاف إلى كل ذلك من عقائده وفنه ، ما جعل فيها الشكل يتلاحم مع المضمون ، فيجسدان معا صورة القدر .

نقد ذكر إليوت في حديث إذاعى له ، وهو ليعلق على روايات «نثرلز ولهم» ، أن في حياة كل منا لحظات روحية لا يستطيع أن يعبر عنها بالكلمات . وقد سئل عما إذا كان يعطى لرباعيته Four Quartets بالبحث عن إلهم روحى ، أجاب بأنه لم يكن مشغولا بذلك أثناء الكتابة ، فقط كان يبحث عن «لغة مساوية لتجربة صغيرة كان يحس بها» . وحين تحدث عن «جون مارستون» ذكر أن في حياة كل منا لحظات غير عادية ، تتأهب فجأة ، ثم تنصحب في نفوسنا فجأة أيضا ، وكأن شعاعا من ضوء الشمس قد كشفها لنا ، وهو ما كان يسميه القدماء «القدر» ، وهى الكلمة التى أكسبتها المسيحية رهاقة ، وقلت أهميتها في العصر الحديث أمام الضغوط النفسية والاقتصادية . وقد اتخذ بعض النقاد من تعبير «شعاع من ضوء الشمس» A Shaft of Sunlight رمزا لتلك اللحظات المتأثرة في مسرحية «جرمة قتل في الكاتدرائية» ، «الكورس مثلا يحس بالذهول ، ويحس بالقدر مطلقا بيد الله الذى يشكل ما لم يتشكل بعد لقد اكتشف لهم كل ذلك أمام شعاع من ضوء الشمس :

Destiny waits in the hand of God, shaping the still unshapen.  
I have seen these things in a shaft of sunlight.

وتكشف الناقدة «باتريشيا»<sup>(٣)</sup> عن مجاز إليوت في وقوعه على شكل يتلائم مع المضمون فتقول : «وقد نعد إليوت ، عن قصد ، أن يصحى بما هو معروف عن ييكيت من حرارة وحيرة وثرعة ساخرة ، لكن يركز على مفهومه الدينى للقديسين والشهداء . لقد كان إليوت معنيا بإظهار العلاقة بين الله

وصلاح عبد الصبور منهم لآبيوت . ويستطيع أن يدرك  
مرامييه ، وإن يتخطأ إشاراته ، فهو شاعر مثله ، وهما يرسلان  
بلعة يدركاها تماما ، وهذا هو اليسر وراء توفيق عبد الصبور في  
تلك الترجمة ، وبخاصة في صياغة إشاراته ، على الرغم من  
التباعد بين اللتين ، حيث تنمى كل منهما إلى ثقبه تختف عن  
الأخرى ، والأمثلة على نجاح عبد الصبور في هذا الجانب أكثر  
من أن تحصى . يكفى أن تشير إلى مثال واحد

يقول إليوت :

What a way to talk at such a juncture!  
You are foolish, immodest and babbling women.  
Do you not know that the good Archbishop  
Is likely to arrive at any moment?  
The crowds in the streets will be cheering and cheering.  
You go on croaking like frogs in the treetops:  
But frogs at least can be cooked and eaten.  
Whatever you are afraid of, in your craven apprehension,  
Let me ask you at the least to put on pleasant faces,  
And give a hearty welcome to our good Archbishop.

وقد حرص عبد الصبور على روح هذا الأسلوب الذى يبدو  
سهلا عاديا ومعتطا في الوقت نفسه بالطبع اشعري ،  
فترجمها كالآتي :

يا لها من طريقة في الحديث في مثل هذا الوقت  
الخرج ! إنكن نسوة حمقاوات ، ثرلارات ،  
بلا حياء . هل تعلمن أن كبير الأساقفة الطيب قد  
يصل في أية لحظة . وأن الجموع في الشوارع  
سنبهل ونهبل ، بينما أنن ترسلن الضيق كالصفادع  
في قم الأشجار ؟ ولكن الصفادع - على الأقل -  
قد تطبخ وتؤكل . مها يكن ما نخفن منه وفقا  
لإدراككن الخائر فإن أسألكن على الأقل أن  
تبدلين وجوها منبهة ، وأن ترحبن من قلوبكن  
بكبير الأساقفة الطيب .

ومع ذلك ، قد كانت هناك تحريفات في الترجمة ، يرجع  
معظمها إلى النقل الخرق من القاموس ، دون استشارة به  
تصيراته أو شروح للمرجمة .

يقول إليوت

Had fair crossing, found at Sandwich  
Broe, Warene, and the Sheriff of Kent,<sup>22</sup>  
Those who had sworn to have my head from me

وقد ترجمها عبد الصبور كالآتي :

وعبرت البحر سالما ، ووجدت في صاندويتش

أوشك ، ولكنها سحرية من المعلم الذى يصبح الآن تلميذا  
وحيث أتى توماس لأول مرة هذه الحملة . كان هناك نوع من  
التعالى والسحرية من المحاضر ، اللاتى يدركن بعطرنس ، ما لم  
يستطعن التعبير عنه بطريقة دقيقة . والآن فإن المعلم الساحر  
« توماس » يعبر بطريقة دقيقة ، عما لا يستطيع أن يدركه  
بعطرنه . إنه يعرف ولا يعرف ، يعرف ما لا يعرفه العجائز ،  
ولا يعرف ما عرفه . إن الشيطان يطلب منه أن يواجه بواعثه  
بكل ما فيها من قبح ، ثم يتعهر بها . إنه يصع أمامه وحشية  
رغبته بصورة عارية ... وهناك ما يكفى ليبين لنا أن الشيطان  
الرابع يمثل الشيطان نفسه ، وهو يقول « أنا أستطيع أن أقدم  
ما ترغب فيه ، وأسألك ما الذى يجب أن تعطيه » . إنه هنا  
يتحدث بلغة « مبيستوفريس » أمام « فاوست » . وفى حين  
يمثل الشياطين الثلاثة كائنات حية ، صورت بطريقة شخصية ،  
كان الشيطان الرابع شيئا خارقا ، يثير مسحة من الرعب  
والإغراء في آن . ويبدو أن إليوت قد فكر على فكرة أن الشيطان  
حادم الرب ، وهى فكرة يهودية أكثر منها مسيحية . وقد عرض  
هذا على توماس شيئا من الاشتزاز ، يمكن أن يعتبر اشتزازا  
ذاتيا ، فجعل الشيطان يعربه بأفكاره التى لم يكن يرغب في  
معرفة ، أو في بيان كنهها ، أو أنها يمكن أن يقل ، وأنها يمكن  
أن يرفض . لقد أمسك الشيطان الرابع بحقيقة الموقف التى لم  
يدركها الثلاثة الآخرون ، الذين ظنوا بسداحة أن توماس يمكن  
أن يعرى . ومن ثم فإن توماس حين سخر من العبيث وقع في  
ابأس ، وشك في إمكان التسويات البشرية ، وصاح : « ألا  
أستطيع أن أمارس أو أعانى بدون هلاك ؟ » . إن الشيطان  
بذكره بالتخيل الذى قدمه توماس نفسه عن معنى الممارسة  
وامعانة . إن الاعتراف بالذنب يجب أن يسبق الخلاص ، وإن  
يأس توماس يتطابق مع يأس الحققة فيما بعد . إن توماس لا يزال  
مصدع ، لأنه يظن أن قنوره بيده . إن الاقتناع بالمعجز  
يصاحب الاقتناع بالذنب ، وهذا المعجز يمثل القاعدة الأساسية  
للتجربة الحقيقية الصادرة من الإرادة الحرة ، التى تتطابق مع  
الخطوة الحتمية للإله . تلك هى الرسالة التى أراد أن يلعبها  
الشيطان الرابع . وحيث أعصى بها اعتبر رسول الرب ، وأثار  
الرحمة والسلام ، أكثر مما أثار الشر ، أو على وجه الدقة هو  
الشيطان الذى يخدم الرب ، والذى يستخدم الإغراء لكى  
يوقف في الإنسان المعرفة بطبيعته الخاصة .

الترجمة :

وقد ترجم صلاح عبد الصبور هذه المسرحية تحت عنوان  
« حرملة قتل في الكاتدرائية » (مس المسرح العالمى - يناير سنة  
١٩٨٢ م) . والوقوف عند الترجمة مهم في ميدان الأدب  
المقدور ، فإن أخطاء المترجم ، إن وجدت ، ذات دلالة  
تكشف عن مدى التأثير بين الخاصين ، وما إذا كان الأخير قد نقل  
عن الأول حرميا أو أنه تأثر بالروح العام .

ص ٥٤ « فإذا به جالس على صحرة والعرق يسيل منه ، وقد ابتلت الصخرة من عرقه » ص ١٠٤ .

وتظهره تلك الأخبار ساعيا نحو الموت ، لا من أجل قضية فكرية أو سياسية ، وإنما لكي يتألم عطف العامة وحلوه الذكر . « وكيف أنت يا إبراهيم حين ترائي ، وقد حلت وقتلت وأحرقت ، وذلك أسعد يوم في أيام عمرى جميعه » ص ١٥ . « حصرت الحلاج يوم وقته ، فأتى به سلسلا مقيدا وهو يتحجر في قيده وهو يضحك » ص ٣٤ . « فاجتمع عليه خلق كثير منهم محب ، ومهم مكر ، فقال : اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمي فاقتلوني ..... فاقتلوني تؤجروا وأسريح ... ليس في الدنيا للمسلمين شغل أهم من قتلي » ص ٧٥ . « قدم الحلاج لقتل وهو يضحك ، فقلت : يا سيدي ، ما هذا الحال ؟ قال : دلال الجهال ، الجالب إليه أهل الوصال » ص ١٢٣ .

وتبدو شطحاته عاضة ، وغيل لي أنه كان يتعمد ذلك لكي يثير فضول العامة ، وحين كانوا يسألونه عن مفزاعها كان يهرم ويقول إنها فوق أدراكهم . وتحمل شطحاته تحديها ، كان شيوخ علماء الشريعة ، الذين يحملون فيه خروجاً على حدود الدين . ومن ذلك :

« جنوني لك تقديس وطني فبك نهوس »  
( ص ٢٩ )

« يا ولدي ، سترافه عنك ظاهر الشريعة ، وكشف لك حقيقة الكفر ، فإن ظاهر الشريعة كمر غني ، وحقيقة الكفر معرفة جليلة ... وإياك والتوحيد » ( ص ٦٢ ) ، ثم أحمرت وجته وقال ، أقول لك محمداً ؟ قلت بلى . فقال : من زعم أنه يوحد الله فقد أشرك » ( ص ٧٤ ) . « فني دين الصليب يكون موتي . ولا البطحا أريد ولا المدينة » ( ص ٨٢ ) « كمرت بدين الله والكفر واجب .. لدى وعند المسلمين قبيح » ( ص ٩٩ )

وكل هذا يصير موقف القدماء من ابن الحلاج ، فقد اعتبروه ملحداً رنديفاً ، من أصحاب نظرية « وحدة الوجود » ، وأنهموه بالشعوذة والتدجيل ، ونسبه الحفيد « إلى السحر والشعوذة والبرنج » ( ص ٩٢ ) .

### التصوف الإسلامي :

إن الناظر في الفكر الإسلامي يبين نوعين من التصوف ، يختلفان باختلاف مفهوم العلاقة بين عالم الأمر ( الله ) وبين عالم الخلق ( الإنسان ) .

فالنوع الأول يسمى « الانسية » ، ويجعل المالمين عبداً واحداً ، فقد حل الله في الوجود ، فليس هناك إلا حقيقة واحدة ، أو كما يقول الدكتور أبو الملا عصي عن ابن عربي « ليس في الوجود في نظره إلا حقيقة واحدة ، إذا نظرنا إليها

وبروك ، ووارن ، وشريف كنت  
فرما أفسموا أن يترعوا رأسي عن جسدي

وأظن أن الترجمة تكون أدق ، لو كانت :

وعبرت البحر سالماً فوجدت في « صاندويش »  
بروك ، ووارن ، وشريف كنت  
هؤلاء الذين تعاهدوا علي أن يفصلوا رأسي عن  
جسدي

### ثانياً : صلاح عبد الصبور

حياله

ولد عبد الصبور سنة ١٩٣١ ، بمحافظة الشرقية بمصر ، وتخرج من قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب - جامعة القاهرة ، حمل أولاً بوراة التربية والتعليم ، ثم انتقل إلى الصحافة ، فعمل محرراً بروز اليوسف ، وأسهم في الكتابة لكثير من الصحف المصرية والعربية ، من أهمها : الآداب - روز اليوسف - صباح الخير - الشعب - المساء - الكاتب - المحلة - الأهرام - الدوحة

اشترك في كثير من الأعمال الحكومية ، كان في أوجهاً رئيساً للهيئة المصرية العامة للكتاب ، وتولى سنة ١٩٨١ إصدار ستة دواوين ، واثني عشر كتاباً ، وأربعة أعمال مترجمة وكثيراً من المقالات .

أصدر أيضاً خمس مسرحيات شعرية هي : مأساة الحلاج ( ١٩٦٤ م ) ، مسامر ليل ( ١٩٦٩ م ) ، الأميرة تنظر ( ١٩٧٠ ) ، ليلي واليهون ( ١٩٧٠ ) ، بعد أن يموت لذلك ( ١٩٧٣ ) .

### الحلاج :

أما مأساة الحلاج - موضوع الدراسة - فهي تدور حول الحسين بن منصور الحلاج ، الذي ولد في منتصف القرن الثالث الهجري ( ٨٥٨ م ) بمارس ، وعاش فترة في دير ، ثم ذهب إلى مكة ، ثم عاش في بغداد حتى صلبه سنة ٣٠٩ هـ - ( ٩٢٢ م ) شهيداً الزبدقة .

والقارئ لكتاب « أخبار الحلاج » يكشف شخصية غير سوية ، تظهر عليه سمات المرض النفسي والعصبي : « ثم رعن ثلاث رعدت وسقط وسال الدم من حلقه » ص ١٧ « وكانت عيناه في حلال الكلام تقطران دما » ص ٢٤ « ثم بكى حتى أحد أهل السوق في البكاء ، فلما بكوا عاد ضاحكاً وكاد يقهقه ، ثم أخذ في الصباح صيحات متواليات مزعجات »

من جهته سمياها حقاً وفاعلاً ، وإذا نظرنا إليها من جهة أخرى سميناها خلقاً وقابلاً ومحنوقاً (مصوص الحكم ص ٨٠ - التعليق) .

أما النوع الآخر ، فهو يحتفظ لكل عالم باستقلاليته ، ولكن تبقى بينهما صلة من نوع ما ، تسمى وحدة المشاهدة . وهذا النوع لا يؤمن بفكرة الفناء في الله ، وطرح التكالييف والمسئولية . إنه يؤمن بالبقاء ، وحين وصل النبي صلى الله عليه وسلم في معراجهِ إلى المقام الأعلى ، لم يفس فيه ، بل عاد ليكمل الرسالة . وكذلك كان السلف الصالح يؤمنون بوحدة الشهود ، ويحسون بالله في كل شيء ، ولكم لا يلمون عالم البشرية .

ويشير نيكلسون إلى هذين النوعين فيقول : ولكن للعناء عند متصوفة المسلمين ناحيتين : ناحية سالبة ، وهي التي تكلم فيها في القرن الثالث الهجري أبو يزيد البسطامي العارفي المعروف ، وناحية موجبة وهي التي تكلم فيها أبو سعيد الخراساني ، وتكلم فيها من بعده الصوفي المتسكون بظاهر الشرع . وأعني بالحابس الراجي من الفناء ما يسميه الصوفي بالبقاء ، فكان الغاية الصوفية عندهم ليست هي الفناء عن النفس وأوصافها ، بل البقاء بالله وأوصافه .

(في التصوف الإسلامي ص ١١٨) /

والنوع الأول من التصوف (وحدة الوجود) عريب عن الية ، وهو المفهوم الإسلامي للعلاقة بين الله والإنسان ، فهو قد يعود إلى أفكار مسيحية عن اتحاد الناسوت واللاهوت ، أو إلى تأثيرات هندية ويونانية (في التصوف الإسلامي ص ١٠٤) أو إلى تأثيرات الكتابات الهلينية المتأخرة ، المتأثرة بالفلسفة الهرمسية (مصوص الحكم ص ١٩٣ - التعليق) .

وهذا هو السبب في أن القدماء ، الذين يمثلون الفكر الإسلامي ، قد وقفوا موقفاً معادياً لأصحاب وحدة الوجود . يقول ابن تيمية : وهؤلاء يجعلون سبحانه وتعالى موجوداً في نفس الأصنام وحالاتها ، فإنهم لا يريدون بظهوره وتجليه في المخلوقات ، أنها أدلة عليه وأبواب له ، بل يريدون أنه سبحانه وتعالى ظهر فيها وتجلّى فيها ، ويشبهون ذلك بظهور الماء في الصوفة ، وانزاد في اللبن ، والزيت في الزيتون ، والدهن في السمسم ، ويحذرون ذلك مما يقتضي حلول نفس ذاته في مخلوقاته ، أو اتحادها فيها ، فيقولون في جميع المخلوقات ، نظير ما قاله لنصارى في المسيح خاصة (تفسير سورة البور ص ١١٠) . والعرالي يحكم بأن الواجب قتلهم ، وتطهير الأرض منهم ، وسكوت دعائهم (صانيع الباطنية ص ١٥٦) وابن القيم يراهم أعظم الناس كفراً (منازع السالكين ٣ / ٢٦٥) .

مأساة الحلاج :

ولم يجر إليوت شخصية بيكيت عبثاً ، فأى زائر لكاتدرائية كانتربري يدرك للوهلة الأولى أن هذه الشخصية جزء رئيسي من

تاريخها ، يمثل في الأماكن التي عاش فيها ، وقصته المسجلة صوتياً ، والصور ، والكتب ، والأشياء التذكارية . لقد أصبح بيكيت - كما أراد - شهيداً آخر في سلسلة الشهداء ، أو كما قال المس الثالث ، وهو يهيئ المسرحية «الحمد لله الذي قد وهبنا شهيداً آخر من شهداء كانتربري» . والكاتدرائية في الكنيسة الإنجليزية كالأهرام الشريف في مصر ، فالحديث عنها - من خلال أهم شهدائها - هو حديث عن تاريخ الكنيسة الإنجليزية وتفسيرها لموت المسيح وبعثه ؛ ذلك التفسير الذي لحصه بيكيت في الموعظة الدينية ، التي تحفلت المصلين . وكل هذا في الوقت نفسه يعكس عقيدة إليوت ونظرته للوجود منذ أصل انتهاءه للكنيسة الإنجليزية في بيانه الشهير . فاختياره إذن لبيكيت ليس عبثاً ، بل يعكس موقفاً وتاريخاً .

فهو كان اختيار عبد الصبور لشخصية «الحلاج» اختياراً مقصوداً ، لكي يجسّد فلسفة التراث العرلي الإسلامي ويعكس موقف المؤلف من هذا التراث ؟

يذكر عبد الصبور أن لمقال ماسينيون عن «المنفى الشخصي في حياة الحلاج» ولكتاب «أخبار الحلاج» الذي حققه ماسينيون ، وعلق عليه بول كراوس ، أكبر الأثر في لفته إلى سيرة هذا المجاهد الروحي العظيم ، كما يصفه (انظر تذييل «المسرحية» ) . وأضيف الآن أن «جريمة قتل في الكاتدرائية» ، هي التي أوحى إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج

وصلة عبد الصبور بمسرحية إليوت صلة مؤكدة ، فقد تحدث عنها في تذييل مسرحية «مسافر ليل» حديث إعجاب فقال : «بل إن في ظلال المؤلف الواحد ألواناً من الاختلاف ، كما هو الشأن في إليوت ، فإن «جريمة قتل في الكاتدرائية» مسرحية مكثمة ، غنية بالإضافات ، جليلة بشخصياتها المتشعبة ، بل هي عودة بالمرسح إلى حاته الأولى ، كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية ، يبيها بمحاول إليوت في مسرحياته التالية ، وبخاصة «حفلة الكوكبيل» وما بعدها ، أن يجعل من الشاعرية إطاراً مهما للعمل الفني ، مع قدر قليل من الإضافات يهب اللغة نفحة من السموات حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعراً . ثم نقل هذه المسرحية إلى اللغة العربية ، وظهرت بعد وفاته في حطبة «من مسرح العالم» يناير سنة ١٩٨٢ . وكان قبل ذلك قد ترجم أيضاً «حفلة الكوكبيل» (١٩٦٤ م) .

كتب عبد الصبور ومأساة الحلاج في فصلين ، الفصل الأول بعنوان «الكلمة» ، وقد ألقى الحلاج بحرقه الصوفية ، وخرج إلى الناس بمظهرهم وعرضهم ، وجعل يفسر الصوفية «تفسيراً إيجابياً ، يقرب إلى الفكر الإسلامي» الذي يعني بأن يحقق فينا أسماء الله الحسنى :



« الله قهرى يا أبناء الله  
كونوا مثله  
الله قهرى يا أبناء الله  
كونوا مثله » .

وينتهى هذا الفصل بموعظة للحلاج ، كشف فيها عن موقفه  
لايمجى ، المتمثل في انجازه للجموع ، ضد السلطة والحكام .  
وقد ظهرت الموعظة في أسلوب أقرب إلى أسلوب الموعظ  
الدينية القديمة . وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظة بيكيت ، التي  
تخللت الفصلين ، والتي تحدث فيها عن تفسيره لموت المسيح  
وبعثه بأسلوب شبيه بأساليب الموعظ الكنسى .

أما الفصل الثانى فقد كان بعنوان « الموت » . وأبرز ما فيه  
تذكير الحكمة ، التي جرت بطريقة ساحرة تذكر بالمرحبات  
الكلاسيكية . ويدور فيه الصراع بين قوتين إحداهما يمثلها  
القاضى أبو عمرو الذى يحاول أن يستثير العامة ، ويخضعهم على  
الحلاج :

والآن .. امضوا ، وامضوا في الأسواق  
طوفوا بالساحات وبالحانات  
واقفوا في منطفات الطرقات  
لتقولوا ما شهدت أعينكم

قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعا يخفى كلوه .  
(ص ٢٠٣)

أما الأخرى فيمثلها القاضى ابن سريج ، الذى يكشف حقيقة  
الحكمة ، وأنها تريد أن تشوه صورة الحلاج أمام العامة لكي  
تحد من تأثيره ، يقول :

« اهل هذا مكر خادع  
فلقد أحكمتم حبل الموت  
لكن علمتم أن نجيا ذكراه  
فأردتم أن تمحوها

بل علمتم سحق العامة من أسمع أصواتهم من هذا  
المجلس .

فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم  
مسفوك السمعة والاسم » .  
(ص ١٩٢)

واحد الجمهور بهذه الحيلة واشتركوا في قتل الحلاج :

« قالوا . صبحوا زنديق كافر  
صبحنا . زنديق .. كافر

قالوا : صبحوا فليقتل ، إنا نحمل دمه في رقتنا  
فليقتل ، إنا نحمل دمه في رقتنا »  
(ص ١٩)

والفصل الثانى في مسرحية إليوت عن استشهاد بيكيت تسيطر  
عليه أيضا قوتان : عساكر الملك الذين يحاولون قتلهم  
ليبيكيت أن يبرروا قتلهم أمام الجمهور ، وأن يشوهوا دواعي  
بيكيت ، وأنه أراد أن يتبنى سلطة فوق سلطة منكمهم ، بل  
ذهب إلى أن السلطة الدينية لا تتفق مع السلطة الزمنية . يقول  
أحدهم :

« لعلمكم تصفون معي أن مثل هذا التدخل من كبير  
الأساقفة يثير مشاعر أفاكس بسطاء مثنا . إنا نقرأ  
في وجوهكم أنكم تحبذون فعلتنا لقد عذبنا  
مصلحكم ، إنا نستحق ولعناكم ، وإذا كانت  
هناك جريمة ما فأنتم شركاؤنا فيها » (١٥٦) .

أما القوة الأخرى فهم القساوسة الذين أخذوا يحدون بيكيت  
ويقدرون نصيبه . يقول أحدهم

« إن الكنيسة سوف تقوى بهذه التضحية .  
وتتطلب على أعدائها ، وتصبح لربة محنة .  
مادام الرجال يفسحون من أجلها » (١٥٦) .

ولكن إليوت لا يتحدث عن موقف إيمجى للمعارضة غير أن  
الناقد حافيد . أ . جورج تحت عنوان

The temptation of the audience  
يذكر أن حديث القتل أمام النظارة ليس  
مقها كما يظن البعض ، بل هو يمثل إغراء لهم ، مساويا للإغراء  
الذى تعرض له بيكيت من الشياطين . إسم يحاولون أن يشوهوا  
نصيبه ، ويستعملون ببراغة - وبلغة لا تتفق وفكرهم الثانى  
عشر - أساليب السياسة الحديثة ، لكي يجعلوهم يشعرون قتلهم  
ويشعروهم بالمشاركة في الجريمة . ولكن المسرحية لم تنته عندما  
طلبوا منهم أن يصرفوا إلى بيوتهم آمين . لقد اكتسب النظارة  
شيئا ، وأحسوا بشعور مخالف تماما لما أرادته الفكرة . إن ما  
اكتسبوه هو شئ "روحى" أكثر منه شيئا سياسيا . وكان ذلك  
بفضل معاناة توماس . لقد دخل القساوسة وساعدوهم على أن  
يسردوا حالة الاستشهاد . إن ما لاحظته توماس من قبل عن  
حالة الحزن والبهجة التي تأتي نتيجة استشهاد القديسين ، والتي  
هى واضحة في ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه ، تلك الحالة  
قد تحققت كاملة في حالة استشهاد توماس أيضا

وموقف الحقوة في نهاية المسرحية يؤيد تلك الفكرة . فقد  
أخذوا يعنون ترنيمة الشكر بأسلوب كنسى :

« حمدك على نعمتك ، بأن جعلت الدم يسيل فداء  
للناس . حمدك من أجل دعاء الشهداء والقديسين ، التي سوف  
ترى الأرض ، وتزيد البقع المقدسة . حمدك من أجل قديس  
قد وجهه لنا ، أو شهيد قدم دمه فداء لدم المسيح » (١٥٦) .

مسرحية إليوت قد انتهت نهاية تفادلية ، نحس فيها أن  
رسالة الشهيد قد بلغت للآخرين ، بينما انتهت مسرحية



عبد الصبور نهاية متشائمة . فبعد أن استجابت العامة لإجراء القصف ، وصاحوا في الحلاج بأنه كافر يجب قتله ، خرجوا في خطى متباطئة ذليلة ، كما يقول .

التعليق :

واضح أن شخصية «الحلاج» التي خلقها عبد الصبور تختلف عن شخصيته التاريخية ، فقد رأينا في الأخبار التاريخية غامضا ، سليا ، عصيبا ، لا يتحمس لشيء ما ، بينما هو عند عبد الصبور إيجابي ، يحرص العامة ، ويقف ضد الحكام ، ويدافع عن الفقراء والمظلومين والحرعى ، ويجمع الأنصار

ماذا نقموا مني ؟

أبوى نقموا مني أن أتحدث في خلصاني

وأقول لهم إن الوالى قلب الأمة

هل تصلح إلا بصلاحه

فإذا ولستم لا تسوا أن تضعوا عمر السلطة

في أكواب العدل ؟

(ص 18)

وقد أحس عبد الصبور بهذا التباعد عن الشخصية التاريخية ، فراح يلتمس المآذير ، فيقول في التذييل :

«والإشارة للدور الاجتماعى نجدها في المراجع العربية القديمة . فالإصطخرى يقول إنه استمال جماعة من الوزراء وطبقات من حاشية السلطان وأمراء الأنصار وملوك العراق والجزيرة وما والاها ، استأهم لماذا ؟ لا يحدثنا الإصطخرى ولكن أضواء أخرى تلقى على طبيعة هذه الاستيالة ، مثل تأكيد المحموى في كتابه «كشف المحجوب» أنه رأى بالعراق بعد ما يزيد قليلا عن مائة سنة من موت الحلاج طائفة تسمى نفسها اخلاجية . وهذا أو أقرب منه ما يحدثنا به أبو العلاء المعرى في «المفران» من أن هناك قوما في بغداد يتطرون خروج الحلاج ، ويقعون بحيث صلب على دجلة يتوقعون عودته . وقد مات المعرى بعد صلب الحلاج بمائة وأربعين عاما . فما لاشك فيه إذن أن الحلاج كان مشغولا بفصاياه عتممه . وقد رجحت أن النبوة لم تنف صده هذه الوقعة إلا عقابا على هذا الفكر الاجتماعى .»

هذا كل ما أورده عبد الصبور عن الدور الاجتماعى للحلاج . وهو غير كاف لتبرير دوره الاجتماعى . إن المصادر القديمة تتحدث عن استياله لبعض المريدین ، وقد تحدثت هذه المصادر حقا عن طبيعة هذه الاستيالة فإذا هي من ذلك النوع الذى كان شائعا في العصور القديمة ، والمتشبه في الطرق الصوفية ومن خلال الشطحات الفاضلة التي كانت تؤثر على العامة ، أما موقف النبوة فقد كان تطبيقا لحكم الشرع ، الذى يأمر بقتل الكافر . وواضح من أخبار الحلاج التي ذكرنا طرعا

مها ، أنه خارج على التعاليم الإسلامية ، وانص لظاهر الشرع شئ واحد يتفق فيه عبد الصبور مع الأخبار التاريخية ، وهو رغبة الحلاج الملحة في الاستشهاد . وقد ذكرنا من قبل طرعا من تلك الأخبار يكشف عن سعادة الحلاج بقتله ، وعن دعوة الناس لكتي يقتلوه ، وأن هذا شئ واجب على المسلمين . وهذا الجانب واضح في مسرحية الحلاج ، في أكثر من موضع . فمثلا يقول مقدم مجموعة الصوفية عن الحلاج كان يقول :

إذا فسلت بالدعاء هامى وأهضى

لقد توهضت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت ، كى يعود للسماء

كانه طفل مهاوى شريد

قد همل عن أبيه في مناهة السماء (ص )

وكان يقول :

كان من يفتنى علقى مشبئى

ومثل إرادة الرحمن

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة وحكمة ولكرة

كان يقول إن من يفتنى سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدورة (ص )

فلم التفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فظ من انشغافه التاريخية ؟ هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح ، فإن ييكيت كان يسمى نحو الاستشهاد بالحاج . نستطيع أن نكتشف ذلك في أكثر من موضع من المسرحية<sup>١٨</sup> ، فمثلا يتحدث أحد الفرسان عن رغبة ييكيت في الموت موأنه نفوه بذلك وهو في فرنسا ، يذكر أمام كثير من شهود العيان أنه يرغب في السفر إلى إنجلترا لكتي يقتل ، وأنه استخدم كل وسيلة للاستشارة . وقد أتت له فرص النجاة فلم يهتم بها . ويحتم حديثه مخاطبا الجمهور «وبناء على كل تلك الحقائق التي قلناها لا تردوا في الحكم بأنكم أمام حالة انتحار من شخص مريض»<sup>١٩</sup> .

هذا الجانب من شخصية ييكيت ، التي تشع بها عبد الصبور ، هو الذى جذبه نحو اخلاج ، حينا أرد أن يكتب أول مسرحية له في الأدب العربى . ومن ثم جاءت مسرحية عبد الصبور أقرب إلى عالم إليوت منها إلى حقيقتها التاريخية

يتحدث كثير من النقاد عن مصادر إليوت المسيحية ، وهى واضحة للعيان في مسرحيته ، ففى أكثر من موضع نلتقى بهذا التناظر الشديد بين شخصية ييكيت وشخصية المسيح ، تقول ذلك الحقوة وى أكثر من مناسبة ، ويقول ييكيت نفسه في موضعته الدينية :

«إنا في ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه ، نحس بالإنهاج والأسى معا ، وكذلك بصورة مصغرة نحس بالشعور نفسه ، الذى يختلط فيه الأسى بالهجة ، عند موت الشهداء . نحن نأسى من أجل الخطيئة التى جعلتهم يستشهدون ، ونحن نبتج لأن روحا أخرى سوف تنضم إلى القديسين في السماء ، تمجيدا للاله ، وخلاصا للإنسان» (١٦) .

يذكر الدكتور خليل سمعان بحق في مقدمة Mardarin Bagdad أن سطر الجاهل وهو تصيح بالحلاج «ظيفتل إنا بحمل دمه في رقتنا» ، إنما يذكر بما جاء في إنجيل متى إصحاح ٢٦ وإصحاح ٢٧ ، وما جاء في إنجيل مرقس إصحاح ١٥ ، حينما صاع الحشد «اصليوه ، اصليوه» .

وأقول «نحن» لأن القارئ المسرحية عبد الصبور يلاحظ تشابها بين الحلاج والمسيح في مواطن كثيرة . يقول الحلاج :

«إلى إلى يا غرباء .. يا فقراء .. يا مرضى  
كسيري القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائتي  
إلى إلى  
لنطعم كسرة من عجز مولانا وسيدنا»

(ص ٧٨)

ويبدو الحوار الآتي بين الحلاج وسجين :

الحلاج :

إني أنطلق أن أسبح الموتى

الثاني (ساحرا) :

أسبح لأن أنت

الحلاج :

لا ، لم أفوك شأو ابن العذراء

لم أعط نصرفه في الأجساد

أو قلدرته في بحث الأشلاء

فلنعت بإحياء الأرواح الموتى

الثاني (ساحرا) :

ما أهون ما تفنع به

الحلاج :

لم تفهم هي يا ولدي

فلكى نحي جسدا ، حز ربة عيسى أو

معجزته

أما كى نحي الروح ، فيكى أن تملك كلامه

نبئ .. كم أحيا عيسى أرواحا قبل المعجزة

المشهودة ؟

آلاف الأرواح ، ولكن العميان الموتى  
لم يفتتروا ، فحياء الله بسر الخلق  
هبة لا أطمع أن تتكرر .

(ص ١٢١)

ذكرنا من قبل أن صوفية وحدة الوجود ذات مصدر مسيحي ، وذكرنا أيضا أنها مرفوعة عن يمشون السكر الإسلامى ، لأنها تقف عند حد الفتاء في الله ، وتطرح التكاليف والمسئوليات . ونحن صور عبد الصبور شخصية الحلاج جرده من تلك الصوفية السلبية ، ومنحه صوفية إيجابية تقرب به من صوفية أهل الإسلام ، الذين يؤمنون بالظاهر والباطن معا . وما أظنه في هذا يستوحى التعاليم الإسلامية ، ولكنه يستوحى شخصية بيكيت كما صورها إليوت ، الذى أعطى للقدرة المسيحية مفهوما إيجابيا يقوم على حب الله والاستشهاد من أجله . ومن ثم فإن الصورة المسيحية لتي لاحظناها عند الحلاج هي من تأثير إليوت أيضا ، وبست من تأثير المفهوم المسيحي لفكرة وحدة الوجود

يذكر الدكتور خليل سمعان في مقاله السابق : إن الصوفية القائمة على التقاليد الإسلامية تلتقي مع الصوفية المسيحية في جوانب كثيرة . ونحن نتفق معه إذا كان يعنى بالصوفية المسححة تلك الصورة الممثلة في شخصية بيكيت . وهذا المفهوم الذى شرحه إليوت في مسرحيته . ثم يذكر أيضا أن الصوف الإسلامى - ممثلة في الحلاج - تختلف عن تعاليم الإسلام . هي تؤمن بحرية الإرادة ، وبأن الله حال في الشر . وبأن الجراء على الأهل واجب ، وبطرح التكاليف . ونحمل الخطيئة ، وبالتطور الروحي . ونحن نتفق معه إذا كان يعنى بالصوفية الإسلامية تلك الصوفية التى عرفت في الإسلام . والتي تقوم على فكرة وحدة الوجود . وهي تختلف عن صوفية الإسلام بمعناها الإيجابى ، التى لا تختلف مع التعاليم الإسلامية والحلاج في جانبه التاريخى ينتمى إلى صوفية وحدة الوجود ، أما في صورته التى صورها عبد الصبور فهو يقترب من الصوفية الإيجابية بمعناها الإليوتى .

وهناك جانب في شخصية الحلاج يتعد به عن الوقائع التاريخية ، ويقترب به من تأثيرات معاصرة ، وهو الجانب العنقى أو الجانب «الفاوسى» الذى يقوم على الخبرة وهذا البقيس . يقول الحلاج :

«أين المظلومون ، وأين الظلمة ؟

أو لم يظلم أحد المظلومين

جارا أو زوجا أو طفلا أو جاربة أو عبدا ؟

أو لم يظلم أحد منهم ربه ؟

(ص ١٣٤)

ويقول :

ولا أبكي حزننا يا ولدي ، بل حيرة  
من عجزى يقطر دمعى  
من حيرة رأى وضلال ظننى  
بأنى شجوى ، ينسكب أننى

(ص ١٣٥)

ويقول بيرة فاوستية :

فلت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد  
فتبعها ، ثم يختال حتى ينال سيلا إليها فيركض ،  
ينقض  
فلم يسعد العلم قلبى ، بل زادنى حيرة واجفة  
بكيت لها وارنجفت  
وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل  
كحبة رمل  
ومنكسر لعن ، خالف مرتعد  
فلمنى ما قادلى قط للمعرفة

(ص ١٧٣)

وما أظن أن هذا الجانب العبقى يعود إلى عصر تاريخي ،  
فالغربة في التصوف الإسلامى هي غربة الروح ، التى تسمى نحو  
محبوها الأول ، حتى إذا ما التقت به عادت ، لتحقق صفاته في  
محبوباته وتكون خطيئته في أرضه . أما غربة الحلاج في تلك  
النصوص التى أوردناها ، وهى كل ما ورد في المسرحية ، فهي  
غربة قلقه تحمل طابع الحضارة الأوروبية .

ويلقى عبد الصبور النصوء على مصدر هذا الجانب فيقول في  
تذييل مسرحية «مسافر ليل» : «أين كان يونيسكو عندئذ  
لا أدري ، فقد خلت مأساة الحلاج من كل شبه معاصرة في  
البناء المسرحى أو خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية .  
ولكنى حين كتبت هذه المسرحية ، وبدأت أنظر فيها بالعين  
الناقدة ، وجدت فيها ما تمكته وأحبته عند عراى الأخير  
بيونيسكو» .

لم يعصل عبد الصبور ما وجدته ، فهل النصوص السابقة  
نعكس بصمات يونيسكو ، لا بأس ، ولكن أحس أن إليوت  
يصل هنا مرة أخرى ، لا يهم أن عبد الصبور قد أنكر تأثيره  
بمسرحية إليوت في كتابة (حياتي في الشعر) ، وأنه يهتمس  
الانحرافات لكى يفر من هذا التأثير . وإنما المهم أن جانا عبنا  
يتندى في مسرحية إليوت ، ونراه في أكثر من موضع عبد الحفوة  
التي تظلل المسرحية بنوع من القدورية لا يستطيع الإنسان أن  
يعت منه ، وقد تذكر في هذه المناسبة رأى الناقد «ماكونى»  
في أن الشيطان الرابع هو كشيطان فاوست ، الذى يحاول  
عبادة بارعة أن يجعل من ييكيت نفسه شيطانا ، وأن يشككه

في العدالة الإلهية، وأن يضعه مباشرة أمام اللاجندوى

ولكن يميل إلى أن عتبة إليوت هـ تختلف عن عتبة  
يونسكو . إن عتبة الأخير لا تنهى إلى البقى ، بل تطل في  
مرحلة الضياع واللاجندوى ، أما عتبة إليوت فإنها تقدم الحل  
للخلاص ، بخلاف تفسيره للقدورية المسيحية . ومن هنا نجد أن  
ييكيت حين تعرض لمحنة الإغراء ودخل في صراع مع الشياطين  
وبوع خاص مع الشيطان الرابع ، فإنه يصبح شيئا منفصل  
الأول :

«الآن أصبحت طريق واضحة وأصبح المعنى مفهوما ، إن  
الإغواء لن يرد مرة أخرى بهذه الطريقة . لقد كان الشيطان  
الرابع هو أنظرهم جميعا»

وشي من هذا نراه عند الحلاج : فإنه ينهى المرحلة  
الفاوستية بمرحلة البقى التى يقول عنها :

«كما يلتقي الشوق شوق الصحارى العطاش بشوق  
السحاب السطى

كذلك كان لقائى بشيخى

أنى العاص عمرو بن أحمد : قدس تربته ربه  
وجمعنا الحب . كنت أحب السؤال وكان يحب  
النوال

ويعطى ، فيتل صخر الفؤاد

ويعطى فتندى العروق ويلمع فيها البقى

(ص ١٧٩)

الحاتمة :

هل لي بعد ذلك أن أستنتج أن عبد الصبور في عتبته قد  
استوحى إليوت ، أكثر مما استوحى يونيسكو «غرامه الأخير» كما  
يقول ؟

وهناك ناحية اختلاف بين إليوت وعبد الصبور : فإن  
مسرحية الأخير تدور حول «الاستشهاد» . ويجعل عبد الصبور  
ذلك هنا يستحق صاحبه التمجيد ، أو كما تقول المجموعة «ماد»  
كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد (ص ٢٤) .

أما إليوت فإنه يعنى هذه الفكرة ، إنه يحنى أن يكون  
دافع الاستشهاد هو البحث عن محد شخصى ، ويحمل من  
الشيطان الرابع رمزا لهذا المثل ، الذى يقو عنه ييكيت «إن  
الإغواء الأخير هو أخطر المثل ، وذلك بأن تعص الشىء  
الحقيق بدافع خاطئ» . ولا يكتفى إليوت بهذا ، بل يصور  
القدورية بالمفهوم المسيحي فتلقى طلائها على كل أحداث  
المسرحية .

ولكن أمثال هذه الاعتلاقات لا تنفى التأثير ، كما لاحظ

لوى ترينين في مقاله بعنوان :

Witness to the Events Ma sat al-Hallag and Murder in the Cathedral.

الاختلاف ، ولكن هل هذا يسيء إلى عبد الصبور ؟ لا . لكن تأكيد ؛ فليست هي قصة عبد الصبور وحده بل هي قصة الأدب العربي المعاصر ، الذي لا يزال يحمل ظلال الأدب الأوروبي في منارسه ، وفي أشكاله ، وفي رؤاه ، وفي صوره والتحرر من هذه الظلال مرتبط بالدرجة الأولى بفلسفة عربية معاصرة ، يكفي عبد الصبور أنه راد مبدئها . وأنه بدءا من مسرحيته هذه خاض معارك مع أدواته ، التي بدأت تلبس مع مسرحياته التالية .

هذه هي التأثير والتأثر بين الشاعرين على أساس أن مسرحية عبد الصبور تدور في إطار دنيوي ، بينما تدور مسرحية إليوت في إطار كوني . إن التأثير لا يعني أن العمل الثاني هو طبق الأصل من العمل الأول ؛ يكفي في الدراسات المقارنة مجرد الإحساس بالمعكوسة ؛ وهذا معنى قولنا من قبل إن إساءة الترجمة قد تكون ذات دلالة في الأدب المقارن .

إن عوامل المشابهة بين هذين العملين أكثر من عوامل

## الهوامش :

Lyndal Gordon: Eliot's Early Years, Oxford University, 1972

P. S. Eliot: Murder in the Cathedral, London, Faber and Faber, 1979.

Lyndal B. Clark (Ed): Twentieth Century Interpretations of Murder in the Cathedral U. S. A., 1971

- عبد الصبور ، صلاح « جريمة قتل في الكاتدرائية » (ترجمة) (الكويكس - مر المسرح العالمي يناير ٨٢)
- صبور (مجلة) القاهرة - أكتوبر ١٩٨١
- ماسبيون ، ل. وكراوس م. « أخبار الخلاص » (محقق) مارس ١٩٣٦
- صبي ، أمير القلا «صوص الحكيم» (محقق) القاهرة - ١٩٤١
- بيكسود ، في التصرف الإسلامي ، (القاهرة - ١٩٤٧ م)
- ابن ميمم «تفسير سورة النور» (القاهرة - ١٩٧٢ م)
- الفرائد «صنائع الباطن» (القاهرة - ١٩٦٤ م)
- ابن القيم «مفارج قساكين» (القاهرة - ١٣٣١ هـ)
- عبد الصبور ، صلاح «مسألة الخلاص» (بيروت - دار القردة - ١٩٦٩)

Khalid Semuun: Murder in Baghdad, London, 1972

- عبد الصبور ، صلاح «حياتي في الشعر» (دار القردة - ١٩٦٩ م)

See Twentieth Century Interpretations of Murder in the Cathedral, p. 97

ibid., p. 73.

ibid., p. 82.

ibid., p. 89.

ibid., p. 88.

ibid., p. 81.

ibid., p. 83.

ibid., pp. 70, 82.

ibid., p. 80.

ibid., p. 83.

(١١) مجلة «صبور» - أكتوبر ١٩٨١

## المصادر : ومترية حسب ورودها

Hugh Kenner: The Invisible Poet T. S. Eliot, London, 1971

Bradbrook, M. C. T. S. Eliot, London, The British Council, 1950.

Stephen Spender: Eliot, London, 1975.

## نماذج من الرواية الإنجليزية المتجمة إلى العربية

الترجمة الأدبية من الأنشطة التي تصل بين أدبيين . وتقيم جسرا بين ثقافتين ،  
ونسهم في توصيل بعض روائع الأدب العالمي إلى قطاع من القراء ما كانت لتصل  
إليه بدونها . ومن هنا فالترجمة نشاط أدبي وفكري مهم وعصر من عاصر التقاء  
الثقافات جدير بالاهتمام والدراسة . ومن هذا المطلق سنحاول - في هذا المقال -  
تقديم بضعة ملاحظات على الترجمة من الإنجليزية إلى العربية . وذلك فيما يتعلق  
بأحد الأنواع الأدبية بالذات وهو الرواية ، التي تعد من أكثر الأنواع الأدبية  
انتشارا ، إن لم تكن أكثرها بالفعل . ثم نتقل إلى تناول بعض نماذج الرواية  
الإنجليزية المترجمة إلى العربية في إطار هذه الملاحظات .

أنه قد تم بالفعل نشر عدد من قوائم الاعمال المترجمة<sup>(١)</sup>  
والدراسات البيوجرافية التي تعد بمثابة الطريق إلى مثل هذه  
الدراسات والأبحاث<sup>(٢)</sup> .

ومن المقولات المتفق عليها - مثلا - أن لرواية تاريخية في  
مصر ، قد تأثرت حل يدي جورجى زيدان بروايات إسكندر  
دوماس وسير والتر سكوت . ومن اثبات - تاريخيا - أن أعمال  
هذين الروائيين كانت من أوائل ما ترجم من روايات عن  
الفرنسية والإنجليزية ، ولعلها لعبت دوراً مهماً في انتشار الرواية  
التاريخية على يد عدد آخر من الروائيين المصريين فيما بعد . ودا  
هرنا - مثلا - أن رواية الظلم : The Talisman لوالتر  
سكوت كانت أول ما ترجم من الروايات الإنجليزية إلى  
العربية ، ونشرت في ١٨٨٦ تحت عنوان «قرب الأسد» ،  
وبعد ثلاث سنوات تلتها رواية شهيرة أخرى للمؤلف نفسه ،

من الحدير بالذكر ، ابتداءً ، أنه بالرغم من أن عمر حركة  
الترجمة - وقصد بها ترجمة الأعمال الأدبية - من اللغات  
الأوربية ، خصوصا الفرنسية والإنجليزية ، إلى العربية قد جاوز قرنا  
من الزمان ، فمن المتفق عليه أن بداياتها كانت في الثمانينيات من  
القرن الماضي . ورغم أنه قد تم إنجاز قدر لا بأس به من  
الترجمات في هذه الفترة ، فإن الدراسات النقدية لمثل هذه  
الترجمات مارالت قليلة ، إن لم تكن نادرة . أما دراسه أثر تلك  
الترجمات على بعض جوانب أدبنا القومي - في حالة وجود مثل  
هذا الأثر - فمارالت أكثر قلة وبندرة ، وإن كانت بعض أقسام  
اللغات في جامعاتنا المصرية قد أخذت في الاهتمام بهذه الناحية  
بوصفها أحد مجالات البحث المثمرة . وبما لا شك فيه أنه - كي  
تقوم مثل هذه الدراسات على أرض صلبة - لابد من وجود  
دراسات تمهيدية بيوجرافية ووصفية تفصيلية لما تم من ترجمات  
عن اللغات المختلفة وفي أبواب الأدب المتعددة . ومن المشجع

هي أيفاهو : Ivanhoe في ترجمة مختصرة في ١٨٨٩ بعنوان «اشحاعة ولعة» ، بينما ظهرت أوائل روايات جورجى زيدان التاريخية مع مطلع التسميات ، علماً بأنه بدأ «في كتابة رواياته» . سنة ١٨٨٩<sup>(٣)</sup> ، أمكننا أن نخالف الرأي القائل إن «الأعمال التي ترجمت من الروايات التاريخية بعد قصة «النبوت دى متوكرستو» ظهرت بعد أن بدأ جورجى زيدان في إخراج سلسلته» . كذلك يمكننا طرح السؤال عما إذا كان تأثير جورجى بالروائي الإنجليزي وأحد رواد الرواية التاريخية لأول حياء نتيجة قراءته أعماله في لغتها الأصلية أو في الترجمات مشهورة بالعربية أولاً ، ثم إلى أى مدى كانت الرواية التاريخية المصرية - فيما بعد - نتاجاً لذلك الأثر أو لثراث عربي أصيل في مقدم الأول . تلك بعض التساؤلات التي يمكن للبحث العلمي لحده أن يحاول الإجابة عنها ، خصوصاً أن بعض جوانب هذا موضوع قيد البحث في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة<sup>(٤)</sup> .

مقالة أخرى يكثر ترددها مؤداها أن الرواية الواقعية و مصر قد تأثرت بالرواية الروسية والفرنسية . والسؤال الذي يمكن طرحه - هنا - هو هل كان للرواية الإنجليزية دوراً في ذلك أيضاً ؟ علماً بأن تشارلز ديكنز - مثلاً - كان من أحب الروائيين للإنجليز إلى نفوس المترجمين والقراء على حد سواء . لقد ترجمت له فيما بين ١٩١٢ و ١٩٧٠ تسع روايات من بينها معظمها في أكثر من طبعة<sup>(٥)</sup> . وسؤال ثالث يمكن طرحه أيضاً عن مدى الدور الذي لعبته الرواية الأوروبية أو الأمريكية الحديثة في تطور الرواية المصرية . أو أسلوب تيار الشعور على وجه التحديد في الرواية المصرية ، وهل يرجع ذلك إلى وصول هذا النوع من الرواية إلى الأدب المصري عن طريق لغاتها الأصلية أو عن طريق أعمال مترجمة ؟ وما أثر ذلك على تطور الرواية بوجه عام ؟

تلك بعض الأمثلة لنقاط بحث يمكن أن تضيف إلى معرفتنا بتأثيرات الأدبية المتبادلة بين آداب بعض اللغات الأوروبية واللغة العربية ، ويمكن أن نحقق عن طريق دراسات الأدب نقرون ودراسة الترجمة والترجمات بوجه خاص .

ولست أدعى أنني أستطيع - هنا - الإجابة عن سؤال من هذه الأسئلة بصورة قاطعة ، فالحال بحثي هو محاولة تمهيد الطريق بتقديم مسح تاريخي وصفي - ما أمكن - لما تم من ترجمات أولاً ، ثم محاولة تقييم بعض نماذج لها ، على سبيل الدراسة النقدية التطبيقية ثانياً .

وإذا بدأنا بالشق الأول لهذه المهمة - التي ستقصرها على الرواية الإنجليزية - أمكننا القول إن معظم كبار الروائيين الإنجليز قد ترجمت بعض أعمالهم إلى العربية<sup>(٦)</sup> . ففي بداية حركة الترجمة - في الثمانينات من القرن الماضي - ترجمت بعض أعمال دانيال ديفو وجوناثان سويت وسمويل جونسون

من أضاء القرن الثامن عشر ، وتشارلز ديكنز ، ووليم ميكيس تاكري وروبرت لويس ستيفنسون من القرن التاسع عشر ، من كتاب الرواية الحادة ، إلى جانب عدد من كتاب الرواية الترفيية مستشير إليهم ، ثم - فيما بعد ١٩٤٠ - ترجم إلى جانب هؤلاء روائيون آخرون مثل جين أوستين وأمل وشارلوت برونتي وجورج إليوت وتوماس هاردى . كما أحدث بعض نماذج الرواية الحديثة في الظهور في ترجمات عربية ، مثل بعض أعمال هنري جيمس وجوزيف كونراد وإ . م . مورس وفرنسيس وولف وجيمس جويس . كذلك جذبت الرواية المعاصرة - أى التي كتبت ابتداء من الأربعينات من هذا القرن - بعض المترجمين ظهرت بعض روايات جراهام جرين ووليم جولدم وولورنس داريل في ترجمات عربية . وقد يبدو من هذه للمحة اسرعيه لعدد كبير من الأساء اللامعة في تاريخ الرواية الإنجليزية أنه قد ترجم من نماذجها الشيء الكثير ، إلا أن الواقع غير ذلك ؛ فـ تم ترجمته حقاً من الأعمال الحادة في ترجمات جيدة ليس إلا النذر القليل .

أما ما ترجم بكثرة حقاً فهو الرواية الترفيية أو روية التسلية ، من رومانسيات عاطفية وروايات معامرات وروايات بوليسية من أعمال كتاب مثل هول كين ، ومارى كوريللى ، وأرثر كونان دويل ، ورايدر هاجارد ، وبارونة أوركزي ، وأنطونى هوب في الفترة الباكرة من حركة الترجمة ، ثم نماذج من أعمال سومرست مومفورد أكبر من أعمال أجانا كريستى فيما بعد .

وتتدرج الروايات الإنجليزية المترجمة بشكل عام - من وجهة نظر المهدف من ترجمتها - تحت ثلاثة أنواع :

أولاً : روايات ترجمت بهدف تجارى ، مثل ترويح محلة أو جريدة عن طريق نشر رواية مسببة مترجمة .

ثانياً : روايات ترجمت لأها مقررة في المدارس ، أى تمثل جزءاً من مقررات تدريس اللغة الإنجليزية في وقت من الأوقات . وهذه - عادة - ترجمات لسبغ مختصرة أو مبسطة لروايات تصلح للتدريس ، إما لأنها من الروائع أو الكلاسيكات ، مثل «غصة المدينتين» لتشارلز ديكنز ، وإما لبساطة أسلوب وسهولة تركيبها ، مثل «فات الرداء الأبيض» ، أو «هندق بابلون الكبير» . وعلى أى حال فم يكن المقصود من الدراسة الأدبية المتعمقة بقدر التحصيل اللغوى . أما المهدف من ترجمتها فلا تخطى صيفته التجارية ، بالرغم مما يدعى من هائتها في تسهيل الفهم على التلاميذ ، وهو ادعاء أبعد ما يكون عن الصحة أو الالتزام بالمبادئ التربوية السليمة .

ثالثاً : روايات ترجمت لقيمتها الفنية ، وهى قلة إذا قوررت بالوعين الآخرين .



وبعل أهم ما يكشفه لنا مسح سريع لحركة الترجمة الأدبية من ملامح تبدو واضحة في قوائم الرواية الإنجليزية المترجمة ، هو ما يبدو من أنها عملية تلقائية ، تكاد تكون عشوائية ، تفتقر إلى التخطيط المدروس ، وتعتمد إلى حد كبير على لمحات المترجم ودوقه الخاص من ناحية ، وعلى قابلية العمل المترجم للرواج التجاري من ناحية أخرى . ذلك باستثناء بعض مشروعات الترجمة المدونة القبيلة ، مثل خطة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، أو مشروع «الألف كتاب» يدل على ذلك الكثرة النسبية لترجمات روايات لا تتسم بقدر كبير من القيمة الفنية . وتعدد الترجمات لبعض هذه الروايات ، وظهورها في أكثر من سلسلة أو خطة للترجمة ، بينما ظلت أعمال روائية مهمة كثيرة ، حفت شهرة عالمية ومهمة لا يقرها المترجمون .

وإذا أخذنا - مثلاً على ذلك - أعمال روائية كبيرة مثل ديكنز ، لاحظنا أنه من أكثر من ترجم من الروائيين الإنجليز إلى العربية ، ومن أحبهم إلى القارئ العربي<sup>(١)</sup> ، ولاحظنا - بالمثل - واحدة من أهم رواياته ، هي «ديفيد كوبر فيلد» ، لم تحظ حتى الآن بترجمة كاملة واحدة ، بينما ترجمت «قصة مدينتين» - التي لا تعد - بالرغم من انتشارها الواسع - من أفضل أعماله ، أكثر من مرة . وترجمت له أعمال أخرى مثل «أوليفر تويست» و«مستر بيكويك» المأخوذة عن «أوراق بيكويك» أكثر من مرة ، لأنها كانت كتباً مقررة في المدارس في أوقات متفرقة . ومن هنا فمعظم ترجماتنا جاءت لسبع مختصرة ومعدة تحصيلاً للتلاميذ ، كما يوضح الحصر التالي لترجمات «قصة مدينتين» ، التي يبيع طوف في الأصل الإنجليزي حوالي ثلاثمائة صفحة ، ولا يقل عدد كلمات كل صفحة عن ضعف عدد كلمات الصفحة في الترجمة .

#### «قصة مدينتين» : A Tale of Two Cities

- (١) ترجمة مختصرة ، محمد بدران ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٧
- (٢) محمد جاد عفيف ، روايات رمسيس ، ١٨٢ ص ، ١٩٤٩ .
- (٣) «قصة مدينتين» ، إبراهيم العشماوي ، روايات الحبيب ، ١٠٦ ص ، ١٩٤٩ .
- (٤) صوفى عبد الله ، روايات الهلال ، جردان ، ١٩٦٤ .
- (٥) السيد توفيق عويس ، ١٤٥ ص ، ١٩٤٩ .
- (٦) صبرى كامل ، ٤٧ و ١٣٧ ص ، ١٩٦٩ .
- (٧) كامل أمين ، ١٢٨ ص ، ١٩٦٩ .
- (٨) إبراهيم العشماوي ، دار الكتاب الجديد ، ١٨٩ ص ، ١٩٧٠ .
- (٩) حمى مراد ، كتابي ، ١٩٢ ص ، ١٩٧٠ .

وبرى من قائمة هذه الترجمات ، التي تمت في الفترة ما بين

١٩٤٠ و ١٩٧٣ ، وهي الفترة التي تقوم عليها هذه الدراسة ، أن من بين الترجمات التسع التي حظيت بها هذه الرواية ، والتي أمكننا حصرها ، ترجمة واحدة تتكون من جزءين ، هي ترجمة روايات الهلال للسيدة صوفى عبد الله . ولذلك يمكن أن نعترض أنها ترجمة كاملة ، بينما الترجمات الثانی الباقية متفاوتة عدد صفحاتها بين ١٠٦ و ١٩٢ صفحة من القطع المتوسط أو الصغير المألوف في السلاسل التي نشرت بها ، وهكذا نرى أنها لا تكاد تبلغ ثلث النص الأصلي أو ربعه .

وعلى الموال نفسه نجد أن «أوراق بيكويك» : Peckwick Papers لها ترجمتان مختصرتان ، تنص إحداهما صراحة على أنها «السبعة المختصرة المقررة» ، وترجمة محمد بدران نشرت في ١٩٥٤ ولم تتمكن من الحصول على نسخة منها ، وأكبر النص - قياساً على ترجمات أخرى للمترجم نفسه - أنها أبعد ترجمة مختصرة ، ثم ترجمة كاملة واحدة في ثلاثة أجزاء حافظ عباس ، نشرت في ١٩٥٨ .

أما «أوليفر تويست» : Oliver Twist و «دومبي وولده» : Dombey and Son فلم تترجا ، مثلها مثل «ديفيد كوبر فيلد» ، إلا في ترجمات مختصرة ، لأنها جميعاً كانت روايات مقررة .

والروايتان الوحيدتان من روايات تشارلز ديكنز ، اللتان ترجمتا ترجمات كاملة - في هذه الفترة - هما «دوريت الصغيرة» : Little Dorrit ، وأوقات عصيبة : Hard Times ، ترجم الأولى حسين القباني في جزءين في ١٩٦٣ ، وترجم الثانية نظمي لوقا في ١٩٦٤ ، ونشرنا ضمن مشروع الألف كتاب . في حين لم تظهر ترجمة واحدة لرواية تعد من أهم ما كتب في الفترة المتأخرة من حياته الأدبية هي : «البيت المقبس» : Bleak House

وبالرغم مما يبدو من غلبة الدافع المادي في كثير من الحالات من العدل أن يقال إن الترجمات الكاملة أو شبه الكاملة تدل على أن كاتباً بالذات يشر اهتماماً واضحاً لدى القراء . من أمثلة ذلك الأختان شارلوت وإملي برونتي ، فقد ترجمت كل من جين إير للأخت الأولى شارلوت ، ورائعة إملي الأخت الثانية «وفرنج هايتس» أو «مرتفعات وفريج» : Wuthering Heights في ترجمة كاملة ، إلى جانب عدد من الترجمات المختصرة أو المقتبسة للمسرح أو السينما . كذلك ترجمت رواية مهمة لميكيك أوستن هي : «الكبرياء والهوى» : Pride and Prejudice أحب رواياتها إلى عامة القراء . هذا إلى جانب «إمما» : Emma و «العقل والعاطفة» : Sense and Sensibility

ومن أمثلة الاهتمام بكاتب بالذات ظهور ترجمتين كاملتين للرواية الوحيدة التي كتبها أحد رجال الأدب البارزين في القرن الثامن عشر ، هو صمويل جونسون : الشاعر الناقد ، ولحدث

الحيوانات النائرة : Animal Farm 1984 : « العالم سنة 1984 » كل ذلك في ترجمات كاملة أو شبه كاملة .

ومن الملاحظ المهمة التي يكشف عنها مثل هذا العرض السريع الذي تقدمه هنا أن الترجمات الكاملة والجمادة ظهرت في فترة متأخرة من تاريخ حركة الترجمة ، وأن معظمها قد أُعجز في الحيات والستيات ، أي في فترة ازدهار مشروع الألف الترجمة ، اللذين اضطلمت بهما وزارة التعليم الوقت . وفي هذا الدليل الواضح على أهمية التحفظ وادعم المادى لنشاط حركة الترجمة .

ومما أيضا أن الترجمات ، التي أُعجزت في إطار خطة مدروسة ، تنقسم بوجه عام بدرجة أكبر من التكامل والحدودة . في البداية أن تختلف الترجمة جودة أو سوءا من نموذج إلى الآخر . أما ما يلفت النظر بوجه عام فهو أن هذه النماذج تختلف تكاملا وجودة من سلسلة إلى أخرى ، ومن مشروع إلى آخر ، كما تختلف من عمل إلى عمل آخر في إطار السلسلة الواحدة . أو المشروع الواحد ، ربما بشكل أكثر وضوحا .

ومن الجدير بالملاحظة أن الكثير من الروايات الإنجليزية المترجمة ، أو التي تعد مترجمة ، نشرت في السلاسل الشعبية ، مثل «روايات الجيب» ، أو «روايات رمسيس» ، أو «روايات عاطفية» ، أو «روايات هالمة» ، وعلى مستوى أفضل بوجه عام في «روايات الهلال» أو سلسلة «كتاني» .

أما الكثير من هذه الترجمات المزعومة فلا تبدو أن تكون ملحقات كتب بلغة غير لغة الأصل أو المصدر ، أي باللغة العربية التي يفترض أنها لغة الترجمة أو لغة الهدف ، أو بمعنى آخر أعيدت كتابتها . وإذا أردنا الدقة قلنا : إن أجزاء كبيرة تقطع من النص الأصل : قد تبلغ النصف أو ما يزيد ، وترجم أجزاء أخرى ، ويوصل بينها بإضافات بأسلوب المترجم ومن تابعه ، مع تجاهل تام لأهمية ما حذف من أجزاء . وهكذا ، يصبح النص الأصل لمصليات حذف وإضافة ضخمة ومخلة .

من البدهي أن ما يبنى في مثل هذه الترجمات المزعومة هو «الحنوثة» أو الهيكل السردى للرواية ، حيث يشكل تسلسل الأحداث الركن المهم للعمل الجديد . وأول ما يهدف الوصف والتحليل ، سواء كان وصف الخلفية المكانيّة أو وصف الشخصيات أو تحليل مشاعرهما . وقد يبنى المترجم على شيء من هذه المشاعر ، وخصوصا مشاعر الحب والهابام ، سببا وراء الإثارة والتشويق .

وهكذا نرى أن الحذف ليس أسوأ ما يصيب العمل الروائى من حث أو تشويه ، فكثيرا ما يستريح المترجم لنفسه لا إعادة كتابة بعض أجزاء الرواية كما يحلوه فقط بل الإضافة إليها على سبيل الشرح أو تأكيد بعض نواحي الإثارة أو الوعد

«بيغ» ، وصاحب القاموس المعروف ، تلك هي رواية : الرأس إيلاس Rascals ، ترجمها لويس عوض تحت عنوان «الوادي السعيد» . وصهرت متأخرة في 1971 ، وترجمها محمد وهه تحت عنوانها الأصلي : «راسلاس» ، أمير الحشنة» في 1989 .

أما من أمثلة الغياب الكامل أو شبه الكامل لأسماء كثير من كبار الروائيين الإنجليز عياب معظم رواد الرواية في القرن الثامن عشر ، مثل : هنري فيلدينج Henri Fielding وصمويل ريتشاردسون Samuel Richardson ، بينما لم يترجم من أعمال دانيال ديفو Daniel Defoe الكثيرة سوى «روبسون كروزو» Robinson Crusoe الشهيرة . ثم «رحلة عاطفية» A Sentimental Journey ، وهي الرواية الثانية التي كتبها نوريس سترن Laurence Sterne في أواخر حياته ولم يتم إلا الجزء الأول منها ، الذي يصف رحلته إلى فرنسا ، وكان ينوي أن يوصل وصف رحلته إلى إيطاليا وحديقة الأمر أنها رحلة داخل الوعي الإنساني . سبقها رحلة أطول وأكثر أهمية في روايته التي تعددت في مجال تتبع تيار الوعي وهي : The Life and Opinions of Tristram Shandy

التي كانت لغرائها وجدتها سببا في أن كمال النقاد مؤلفها الانهزام . وعدوه حارجا على العرف والأخلاق والتقليد الأدبية والروائية في عصره ، ولم يدركوا أهمية عمله إلا مع بداية القرن العشرين . ولذلك فإن ترجمة روايته الثابتة - وإن تكن أقل أهمية من الأولى - بعد إنجذابها في مجال ترجمة الرواية الإنجليزية إلى العربية .

ومن الأسماء التي لم يعن المترجمون بتمثيلها تاركين معاصر ديكستر ومافسه ، ثم الروائية جورج إليوت ، التي تعد أحد أعمدة الرواية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، وأحد مبشرين بارواية الحديثة ، إذ لم يترجم لكل منها سوى عمل واحد في ترجمة مختصرة (١٩) .

وفي مقابل ذلك كانت هناك ترجمات متعددة لبعض كبار الروائيين الإنجليز مثل هاردي وهورستر وكونراد وفرجينيا وولف ولورنس . كما ظهرت بعض نماذج هنري جيمس وجيمس جويس .

كذلك احتدبت «رواية الأفكار» أو «الرواية اليوتوبية» لقراء . فترجم عدد من أعمال هـ . ج . ولز ، مثل «آلة الزمن» Time Machine و «طعام الآلهة» : The Food of Gods و «وب من وصل إلى القمر» : First Men on the Moon ، وترجم لأندرس هكسلي روايته اليوتوبية للتبوية الشهيرة «العالم لطريف» Brave New World ، ولجورج أورويل أشهر روايتين كتبها وترجمتا إلى الكثير من لغات العالم : «أسطورة

والإرشاد ، تبعاً لطبيعة العمل الأصلي من ناحية ، وميول المترجم وفلسفته من ناحية أخرى .

أما إذا أردنا تأمل مدى دقة الترجمة وأمانتها ، ففعله من المفيد أن نمتق ، بداية ، على تعريف مبدئي للترجمة، ثم نشير إلى المذاهب أو المدارس المختلفة لها . أما من حيث التعريف فلفظ أبسط تعريف للترجمة الأدبية هو أنها نقل النص الأدبي كاملاً من لغة إلى أخرى ، أي نقل المعنى وخصائص الأسلوب دون حذف أو إضافة ، بحيث يفهم في اللغة الجديدة ، ويحدث ما أمكن في لغة الهدف الأثر نفسه الذي يحدث في لغة المصدر ، مع مراعاة اختلاف خصائص اللغتين من حيث مدلولات الكلمات ومصطلحات اللغة وتراكيبها وبناء الجملة ، بالإضافة إلى مراعاة ما قد يكون هناك من اختلافات ثقافية تؤثر في فهم النص . وإذا أردنا المزيد من التفاصيل عن طبيعة الترجمة فهناك كثير من الدراسات الحديثة عن نظرية الترجمة واتجاهاتها المختلفة، سنشير إلى بعضها فيما يلي ، بالقدر الذي نحتاجه هذه الدراسة<sup>(١٢)</sup> . ويكفي أن نشير هنا إلى ما يؤكد أحد كبار المتخصصين في الموضوع وهو بيتر نيومارك : Peter Newmark من أن الترجمة فن ومهارة وحلم ، وأن نظرية الترجمة نستطيع أن تبين للطالب كل ما يتصل أو يمكن أن يتصل بعملية الترجمة (وهو من المؤكد أكثر بكثير مما يعيه عادة) ، وتقديم مبادئ وإرشادات ... يمكنه - بعد تأملها - أن يختار ما يشاء ويفرره<sup>(١٣)</sup> . ويضيف نيومارك أن نظرية الترجمة تشير جنباً إلى جنب مع طرق الترجمة عند كل مرحلة ، بحيث تعمل مصدراً من المعلومات التي يرجع إليها لعملية الترجمة الإجرائية وفقد الترجمة على حد سواء<sup>(١٤)</sup> . وهكذا يمكن أن نعيد في دراسة كالتى نحاول القيام بها هنا .

أما من حيث المذاهب المختلفة للترجمة فقد دأب النقاد حتى وقت قريب على التمييز بين نوعين : الترجمة الحرفية والترجمة بتصرف . أما الآن فيميل دارسو الترجمة ، وبخاصة علماء اللغة مهم ، إلى استخدام تسعين أكثر دلالة واتفاقاً مع أساليب دراسة اللغة ، هما :

(١) ترجمة التوصيل ، Communicative Translation ، أي الترجمة التي ترمى إلى توصيل المعنى وإنتاج الأثر بقدر من التصرف .

(٢) ترجمة المعنى : Semantic Translation ، وهي التي درجنا على وصفها بالترجمة الحرفية . ويرى بعض الدارسين أن ترجمة التوصيل هي الأسلوب المفضل ، خصوصاً في حالة الترجمة بين لغتين مختلفتين حضارياً ، مثل العربية والإنجليزية<sup>(١٥)</sup> .

الترجمة الجيدة - إذن - تختلف باختلاف أسلوب الترجمة المتبع ، فمن قائل إن الترجمة يجب أن تقدم كلمات الأصل ،

ومن قائل « إن الترجمة يجب أن تقدم أفكار الأصل » ، ومن قائل « إن الترجمة يجب أن تمكس أسلوب الأصل » ، ومن قائل « إن الترجمة يجب أن يكون لها أسلوب الترجمة الخ »<sup>(١٦)</sup> .

ومن التصورات المقدمة لتعليل تصادم هذه الأقوال أنها تمثل نوعاً من الصراع بين الولاء للمؤلف والولاء للقارئ ، فبما كان الولاء للمؤلف هو الغالب في الأرمية القديمة ، يشهد العصر الحديث تحولاً لصالح القارئ ، أي نحو ترجمة التوصيل . هذا على الأقل من الناحية النظرية . أما في واقع الأمر فإن الفرق بين النوعين يصيق في الترجمة الجيدة ، مع الاعتراف بأن لكل مزاياها .

وفي هذا يقول نيومارك أيضاً :

« إن ترجمة التوصيل بوجه عام تميل إلى أن تكون أكثر نعومة ، وأكثر بساطة ، وأكثر وضوحاً ، وأكثر مباشرة ، وأكثر تمسكاً بالعرف ، فهي متمسكة بسجل register معين لغة ، وتميل إلى الإقلال من الترجمة أو عدم إضافتها حقها ، بمعنى استخدام الألفاظ العامة الشاملة في الفقرات الصعبة . أما ترجمة المعنى فتميل إلى أن تكون أكثر تركيزاً ، وغرقاً بدرجة أكبر وأكثر تفصيلاً ، وأكثر تركيزاً ، وتتبع سميات الفكر أكثر من هدف المرسل . وهي تميل إلى المبالغة في الترجمة ، وهي أكثر تحديداً من الأصل ، وتتضمن معاني أكثر في معناها عن فوارق دقيقة بين المعاني . »

« ومع ذلك ، ففي ترجمة التوصيل ، كما هو الحال في ترجمة المعنى - بشرط تحقيق الأثر المتساوي - فإن الترجمة الحرفية الصرفة ليست أفضل ترجمة بحسب ، بل إنها الترجمة الوحيدة الصحيحة . فليس هناك مبرر «للمعادلات» غير اللارمة ، فاهيك عن إعادة الصياغة بأنماط مختلفة ، في أي نوع من الترجمة »

« وعلى العكس ، فإن كلتا الترجمتين ، ترجمة التوصيل وترجمة المعنى ، تتبع التراكيب لمساوية equivalence المقبولة عادة للعتين المعنيتين . »<sup>(١٧)</sup>

وهكذا نرى أن مقياس الدقة والأمانة يختلف من وقت لآخر ، لاتباعاً لأسلوب الترجمة المتبع فحسب ، بل تبعاً لأسلوب النص الأصلي أيضاً ، ومدى طواحيته لترجمة المعنى كاملاً بحيث يتتبع الأثر المطلوب ، وتبعاً لطبيعة لغة الهدف ومدى تشابهها مع لغة المصدر أو اختلافها عنها .

هناك أيضاً الجوانب الفنية ، التي يجب مراعاتها عند ترجمة عمل أدبي مألوف ، والتي يجب أخذها في الحسبان عند تقييم مثل هذه الترجمة . هذا علماً بأن هناك اتفاقاً على أن الرواية أقل الأنواع الأدبية عرضة للتشويه والمسخ أثناء عملية الترجمة ،

هذا إذا استشينا بعض نماذج الرواية الحديثة التي يلعب الأسلوب فيها دورا مهما ، وحيث يعتمد الروائي على استخدام جميع امكانيات اللغة من بلاغة وبديع وإيقاع موسيقى لتقل المعنى .

في عصر مهم واحد في عملية الترجمة وهو المترجم الذي يعترض فيه أن يتقن كلتا من لغة المصدر ولغة الهدف بالقدر نفسه تقريبا ، إلى جانب معرفته بثقافة اللغتين وقدرته على استيعاب العمل الأدبي وتدوقه .

أما الآن ، وبعد هذه الوقفة القصيرة ضد بعض الجوانب الأساسية لطرية الترجمة ، فيمكننا العودة إلى الرواية الإنجليزية المترجمة لإلقاء بعض الضوء - في محاولة تطبيقية - على بعض مبادئها .

إذا بدأنا بالترجمات الشعبية وجدا - بالإضافة إلى السمات السابق ذكرها - أن هناك أمثلة كثيرة لعدم الالتزام الكافي بدقة الترجمة وأمانتها . ويمكن القول بداية إن المترجم يتبع عادة - أو في معظم الأحوال - أسلوب الترجمة بتصرف بأوسع معانيه ، أي أنه يحاول نقل المعنى - بقدر ما يفهمه - بالأسلوب الذي يرى أنه يوصل هذا المعنى إلى القارئ ، أو بمعنى أصح بالأسلوب الذي ينفقه هو .

من الواضح أن المترجم الذي يشكل عنصرا مهما من عناصر الترجمة يحتاج إلى تكوين لغوي وثقافي خاص ، يبدو أنه يعتمد على بعض عناصره أحيانا ، الأمر الذي ينعكس على نوع الترجمة التي ينتجها . فهناك الأمثلة الكثيرة لعدم - أو سوء - فهم النص الأصلي ، أو عدم القدرة على التعبير عما يحويه من معان ، بأسلوب واضح سهل ، يفهم ويتبع الأثر المطلوب .

من الملاحظ مما يتصل بذلك - مثلا - أن اللغة العربية المستخدمة كثيرا ما تكون خليطا من اللغة الفصحى واللغة العامية ، وكثيرا ما تعتمد صغات التحديد والتلوين والثناء التي تنسجها لغة المصدر . ذلك بالتأكيد ليس نتيجة فقر اللغة العربية التي تتميز بثرائها الشديد ، بل إلى نقص في تكوين المترجم ومعرفة الكافية بلغة الهدف أو بلغة المصدر أو بكتليهما في المكان الأول . هنا علما بأن هذا النقص لا ينطبق على جميع المترجمين هذه الترجمات الشعبية بالقدر نفسه ، فهم من هم على دراية كاملة بأساليب اللغتين ومعاني مفرداتها وتركيباتها ولا بد من الاعتراف بأن بعضهم قد اصطنع لغة وسطى بين الفصحى والعامية ، استطاع بواسطتها نقل النصوص الإنجليزية بقدر كبير من الدقة والأمانة ، بأسلوب سلس يمد سهل القراءة .

ولعل صعوبة تحقيق نوع من التطابق بين لغة المصدر ولغة الهدف تبرر بشكل أكثر وضوحا عند ترجمة جانب مهم من جوانب الرواية ، وهو الحوار ، من لغة مثل اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية . ففي للرواية الإنجليزية يكتب الحوار بلغة الكلام

التي لا تختلف كثيرا عن لغة الكتابة . أما في اللغة العربية فمارالت الهوية واسعة بين اللغتين : لغة الكتابة أو الفصحى ولغة الحديث أو العامية . وبالرغم مما تتميز به اللغة العامية التي يعرفها الجميع ، وقد يستطيع المترجم أن ينقل بها الحوار ربما بدرجة أكبر من الدقة مما يستطيعه إذا فعل ذلك بالفصحى - أقول برغم ما تنسج به العامية من حيوية وقدرة على التعبير ، فما زال استخدامها في العمل الأدبي من الأمور غير المقبولة تماما . ومن الواضح أننا لسنا هنا بصدد الدعوة إلى استخدام العامية في كتابة الأدب ، ولا بصدد تفصيل لغة على الأخرى ، إنما نود الإشارة إلى أن الحوار في بعض هذه الترجمات يبدو جافا صارما ، يعترف إلى الرونة والتلوين الشخصي ، ونحتي معه روح الدعابة والسخرية ، ويرجع ذلك إلى عدم قدرة بعض المترجمين على استخدام الفصحى بحيث يؤدي الحوار وظيفته الأساسية في الرواية .

يتبقى أن نضيف أن هذه الصعوبات اللغوية بعامة ، تعاقبها معها بعض الترجمات الشعبية وبعض الترجمات الجادة التي تهدف إلى تحقيق مستوى عال من الجودة ، مع اختلاف درجة النجاح من ترجمة إلى أخرى بطبيعة الحال .

من الواضح أن نقل المعنى في العمل الأدبي لا يعتمد على معاني الألفاظ والتراكيب اللغوية محسب ، بل على الأساليب والوسائل الفنية التي يلجأ إليها الكاتب . وفي ترجمات الرواية التي نحن بصدد مناقشتها تتلق الجوانب الفنية المتعلقة بالشكل العام للرواية أو بأسلوب السرد أو زاوية الرؤيا أو وسائل تقديم الشخصيات أو وظيفة الصورة الفنية ما تستحقه من اهتمام . ومن المؤسف أن هذا المثل لا تتعرض له معظم الترجمات الشعبية فقط ، بل بعض الترجمات الجادة أيضا ، إذ كثيرا ما يفوت بعض المترجمين الذين يتفنون الترجمة - حرفة ومهارة ، ولكن تنقصهم الدراية الكاملة - صفات الرواية بوصفها نوعا أدبيا له أصوله الفنية التي تشغل الروائي ، ومن واجب المترجم أن يعيها ويهتم بمراعاتها عند نقل الأثر الروائي من لغة إلى أخرى ، إذا أراد لترجمته أن تكون أمينة دقيقة ، تحفظ لذلك الأثر بشخصيته وسماته الفنية المميزة بقدر الإمكان .

ولعلنا من حق بعض هذه الترجمات الشعبية أو المزعومة ، إن أردنا الدقة ، أن نعرف أنها في غياب الأصل أو الجهل به لا تبدو سيئة إلى الحد الذي قد يستتج مما نقول ، فهي تقدم للقارئ العام قصصا مثيرة في معظم الأحوال ، وتستحوذ على انتباهه بسرعة تتابع الأحداث ووضوحها ، بعد أن تتخفف على يد المترجم مما بها من وصف أو تحليل قد يبعث الملل في نفسه وما من شك في أن ذلك هو كل ما يثوق إليه القارئ العادي من تسلية وتزجية عن طريق «حلوة» طريقة تنتهي إلى نهاية سعيدة ، أو تثير أشجانها وأحاسيسه بنهاية عاطفة حزينة

الترويج قد تؤدي إلى عمليات ابتذال للعمل الروائي الكبير. فتنه سنوات قليلة أعيد نشر ترجمة «عشيق ليدى تشترلى» ، في كتيب ذى غلاف أحمر يحمل صورة لرجل وامرأة في وضع غرامى مشير ، وضمن الكتيب عددا من الصور لمشاهد مشابهة

وعلى العكس من ذلك تتميز بعض السلاسل الشعبية باهتمام جاد بنشر بعض الترجمات الجيدة ، كما هو الحال في «روايات الحلال» ، فقد نشرت مثلا ترجمة كاملة لرواية أخرى الروائي نفسه هي : «أبناء وعشاق» : Sons and Lovers ، أكثر روايات لورنس شيوعا وأحبها إلى القراء ، ترجمتها شمعون مقار في ثلاثة أجزاء ، وقد التزم الدقة والأمانة ، وأبصا الوقار ، ونجح في تقديم ترجمة جيدة إلى حد كبير.

وإذا أخذنا «العذراء والعجري» نموذجا للترجمات الشعبية ، ربما أمكنا أن نقدم أمثلة لبعض الملامح الأساسية لهذه الترجمات ونعد «العذراء والعجري» رواية قصيرة أو «نوفيللا» . وتقع - في النص الإنجليزي - في ٦٩ صفحة من الحجم العادي ، في حين تقع الترجمة في ٦٩ صفحة من القطع المتوسط ، ولا تكاد تشمل الصفحة المترجمة نصف عدد كلمات الصفحة الأصلية ، كما تحمل عنوانا جديدا أكثر إثارة هو «غرام عذراء» . وتلور القصة حول أسرة تتكون من الأب ، وهو من رجال الدين ، وابنتين ، وأمه العجوز ، وأخ له ، هم للمتاين ، ثم صمة لها . أما الزوج مهجرة زوجته تاركة به ابنتين صغيرتين ، راحا عند افتتاح القصة شابتين عالتين من المدرسة الداخلية إلى منزل الأسرة في بلدة صغيرة تكاد تخلو تماما من وسائل الترفيه .

وبصور لنا لورنس الجو المقبض الذي تعود إليه الفتاتان ، في الوقت الذي تنفكان فيه بطبيعة شبابهما إلى الحياة المرحية المفعمة بالنشاط والحب ، التي تنعدم في المنزل الذي تربع الجدة على عرشه ، ولا يكاد يسلط سوى الأب والعم ، فإذا زار الفتاتين بعض أصدقائهما كان ذلك في محبس الأسرة ، خصوصا الجدة الكليقة البصر ، الصميمة السمع ، التي ترغب في سماع كل كلمة تقال ، وتستفسر عن كل ما يدور ، أو ما يمكن أن يفكر فيه هؤلاء الأصدقاء . ويكاد الكره يسود جو الأسرة ، فالأم لا تكاد تذكر دون إشارة إلى اسمها ، والعمة التي كرمت حياتها لخدمة الجدة لا تكاد تظيفها ، والعم أعزب كالح ليست به اهتمامات تذكر ، وحياة الأسرة تدور حولها وحول الأم المسيطرة .

أما العذراء فهي إحدى المتاتين وأكثرهم حيوية وجالا ، وأما العجري فهو الشاب الذي تقع في غرامه ، والذي بنفصها من جيسان النهر الذي تعيش الأسرة بالقرب منه ، ويكاد ينمى على المنزل تماما ويفرق الجدة ويخلص العتاف بعد أن يهرب العجري - من الشعور باليأس والفراغ الذي كانت تعيشه .

وليس أدل على نجاح هذا القصص المترجم من رواجه الشديد منذ بداية حركة الترجمة إلى الآن ، ومن تكرر ظهور ترجمات بعضها في أكثر من سلسلة في فترات متعاقبة ، إما بدون تغيير على الإطلاق ، وإما بتغيير طفيف ، وربما تحت عنوان مختلف . ويذكر على سبيل المثال بعض روايات صهرسيت موم التي ظهرت في طبعات مختلفة تحت عناوين مختلفة ، ويصعب القطع بأن الترجمة كانت جديدة في كل مرة (١٩٨٠) .

وفي هذا الصدد علق أحد النقاد على ما يصيب روائع لرواية من تشويه أثناء الترجمة بقوله إن الرواية بوصفها نوعا أدبيا تتميز بقدرتها على البقاء والاحتفاظ بيوهرها منها أصابها من ذلك ، على عكس من الشعر أو المسرحية مثلا . ويجدر بنا أن نصيب أن ما يقاوم مثل هذا التشويه هو الرواية التي تنتمي إلى الروائع حقا ، أو الكلاسيكات كما توصف في اللغة الإنجليزية .

ينبغي أن نضيف أن اختيار روايات بعضها للترجمة لبعض السلاسل الشعبية ، واضهاد ذلك أساسا على قدرتها على الرواج بسبب القصة المثيرة أو غرابة الأحداث أو الصراحة في معالجة الجنس من ناحية أو سهولة ترجمتها من ناحية أخرى ، لم يؤد إلى استبعاد نماذج من روائع الرواية الإنجليزية تماما

من اطربف أن روائيا كبيرا من رواد الرواية الحديثة مثل د. د. لورنس ، ظلت بعض رواياته ~~ممنوعة عن النشر~~ والتداول بصورة كاملة في إنجلترا ذاتها حتى وقت متأخر ، فرواية «عشيق ليدى تشترلى» (١٩٢٨) مثلا لم تنشر كاملة إلا مع بداية الستينيات ، وبعد نجاح شركة بنجوين في استصدار حكم قضائي كان له دور كبير . ومع ذلك وجدت بعض أعماله طريقها إلى سلسلتين من السلاسل الشعبية ، فقد ترجمت له في ستين متالينين :

«العذراء والعجري» ، في ١٩٤٧ في «روايات الجيب» و«عشيق ليدى تشترلى» في ١٩٤٨ في «روايات رمسيس» . ولعلنا لا نخطئ إذا استنتجنا أن اهتمام لورنس المبتق بالجنس بوصفه أحد جوانب الحياة الإنسانية ، وأحد العوامل الأساسية في علاقة المرأة والرجل ، وما أثير حول تناوله للجنس بشكل أكثر سفورا مما كان مألوف في ذلك الوقت ، أي في الثلث الأول من هذا القرن ، من ضجيج وسوء فهم ، ربما كان الحافز على ذلك ، بغض النظر عن المقومات الفنية لرواياته ، كأعمال ذات قيمة أدبية كبيرة .

ومن ناحية أخرى فبالرغم مما تعاني منه هاتان الترجمتان من مساوئ وعيوب كبيرهما من الترجمات ، فإنهما تستبان يقدر لا بأس به من الحيوية والصدق في بعض أجزائهما على الأقل ، مما يثبت قول الناقد الذي استشهدنا به من قدرة الرواية الجيدة على البقاء ومقاومة العبث والتشويه . ومع ذلك فمحاولات



ومن الواضح أن ما يهم لورنس هنا ليس الحدوتة ، بل الحياة العاطفية للفتاتين ، خصوصا البطلة . وهو يستخدم للرمل والصورة الفنية ، ويغوص إلى النفس لينقل إلينا أحاسيس هذه الفتاة وما تمر به من تجربة تعبرها وتعيد إليها الحياة ، تجربة خاصة لا يدرك كتبها سواها .

تلك بعض معالم الرواية الأساسية كما أرادها لورنس ، وكما يحدها في النص الأصلي خمسة مفعلة في إيقاع بطيء في بداية القصة ، سريع جارف في نصفها الثاني . أما في الترجمة فقد حذف معظم الوصف والتحليل ، سواء كان وصف المكان ، أو متزل الأسرة بقدراته وجوه المقيض ، أو الشخصيات وما يدور بداخلها . كما حذف الكثير من التفاصيل الدقيقة التي تكسب الصورة الخيالية المقدمة في الرواية وضوحا وواقعية ، وتحذف أيضا معظم الصور الفنية التي تكسبها عمقا وثرًا ، أو تشرح أو تصاغ صياغة تفسدها ، مما لا يقلل إضرارا بالأثر المطلوب منها .

وهكذا نرى أن ما يفتي من هذا العمل الرائع هو «الحدوتة» أو أحداث قصة الحب . أما دلالات تلك الأحداث - الزمنية في معظم الأحوال - وما يمكن وراءها من أحاسيس وجماليات نفسية - وهي ما يهم الروائي هنا أساسا - فتكاد تختفي تمامًا .

وإذا انتقلنا إلى الترجمات الحادة وجدنا أنها تنحصر من محاولات الترجمة التي أشرنا إليها ، وتحاول أن تقدم النص في ترجمة كاملة نشر غالبًا ضمن مشروعات منظمة للترجمة ، مثل مترجمات دار الكاتب المصري ، وبلغة التأليف والنشر ، ومشروع الألف كتاب ، أو المكتبة العربية ، أو في بعض السلاسل الشهرية مثل روايات الهلال كما أشرنا من قبل .

من أهم ملامح بعض هذه الترجمات أنها تنهم أحيانًا بالتقديم للعمل المترجم بتعريف المؤلف وأعماله وخصائصها الفنية ، وهو أمر مهم وضروري ، خصوصًا عند اختلاف الثقافات . وقد حققت بعض هذه الترجمات نجاحًا كبيرًا، والترمت بقدر لا بأس به من الدقة والأمانة ، ومع ذلك فهناك نماذج منها لا تخلو من الأخطاء والعيوب . وبالرغم من التزامها نظريًا بتقديم ترجمة كاملة ، فكثيرًا ما نجد أنها لا تخلو من عمليات الحذف التي تتفاوت بين حذف جملة وحذف كلمة ، قد تكون اسم شجرة أو زهرة أو طائر ، أو كلمة ربما تعذر على المترجم معرفة مقابل لها في اللغة العربية . هذا بالإضافة إلى ما يجده كثيرًا من ميل إلى الإضافة والحشو والإطراب ، إما على سبيل الشرح أو إيضاح المعنى ، على نحو يصعب قرة الأسلوب الأصلي ويقصد رونقه .

وإذا حاولنا إلقاء نظرة سريعة على بعض النماذج القائمة وجدنا مثلًا على هذا الميل إلى الإضافة في الترجمة العربية

لواحدة من أشهر روايات الروائي البولندي المولد ، البريطاني الجنسية ، جوزيف كونراد: Josef Conrad هي : «لورد جيم» : Lord Jim .

وقد ترجمها يونس شاهين في جزءين ضمن حطة الألف كتاب ، في ترجمة جيدة بوجه عام ، تحافظ على الشكل العام للرواية ، وعلى واقعية الأسلوب وحيويته إلى حد كبير . ولكن النظرة الماحضة تكشف عن قدر من عدم الدقة ، إلى جانب هذا الميل إلى الاستطراد ، كما هو الحال في الفقرة الأولى من الرواية ، التي تكشف مضاعفاتها بالنص الأصلي عن مدى الإضافات :

يصف كونراد الشخصية الرئيسية - جيم - بما معناه «كان أنيقًا لا تشوب أنافته شائبة ، يرتدى الملابس البيضاء النقية من حذائه إلى قممته»<sup>(٢٢)</sup> .

أما في الترجمة فتتحول هذه الجملة إلى : «كان أنيقًا يرتدى الملابس البيضاء الناصعة من رأسه إلى قدميه بما في ذلك قممته وحذائه»<sup>(٢٣)</sup> .

حيث أضاف المترجم «من رأسه إلى قدميه» دون حاجة إلى ذلك ، بينما أهمل ترجمة كلمة «spotless» أي «لا تشوب شائبة» في وصف أنافة جيم ، مع أهميتها لوصف مظهره الذي يتكشف لنا بها بعد أن له دلالاته ، والذي يؤيده استخدام الروائي لكلمة أخرى هي كلمة «immaculate» وأقرب ترجمة لها «النقية» وليست «الناصعة» . كما يبين ما للكلمة من دلالات حين نوصف بها السيدة العذراء في السياق المسيحي مثلاً . وعند وصف حمل جيم بأنه «كاتب ماء» ، أي منسوب لمتعهدي لوازم السفن ، يترجم النص الإنجليزي هكذا :

«ولم يكن كاتب الماء في حاجة إلى تأدية امتحان أب كان نوعه ، ولكن كان لابد له من كفاءة وقدرة مع النوع المطلق . يظهرها علينا كلما احتاج الأمر . كان عمله هو الدخول في سياق مع غيره من «كتابة الماء» مستعملًا الشراع أو البحار أو المجداف - حسب الحالة - ليصل قبلهم إلى أي سبينة على وشك أن ترمى مراسيها في الميناء ، ثم يجي قبضها بجرارة ، ويقدم له - في تصميم - بطاقة متعهدي السفن الذين يعمل معهم» .

ومضاعفة هذه الترجمة بالنص الأصلي<sup>(٢٤)</sup> يتضح أن المترجم قد أضاف جميع التعبيرات التي ميرتها بالحروف السوداء ، فقد استخدم كلمة كهامة مرادفًا لا داعي له لكلمة «قدرة» أو «مقدرة» في الحملة الأولى ، كذلك أضاف «كما احتاج الأمر» ، و«حسب الحالة» مع ما في ذلك من تكرار للمعنى لا مبرر له . ثم أضاف «ليصل قبلهم» في الحملة الثانية ، علما بأن هذا المعنى مبطن في كلمة «يدخل في سياق» معهم والشئ نفسه يقال عن «في الميناء» بعد أن «ترمى مراسيها» ،



وعن «الذين يعمل عندهم» ، التي تفهم ضمناً من سياق الكلام .

وأقل ما يمكن أن يقال عن هذه الإضافات إنها تضعف الأسلوب وتعقده ما يمتاز به في صورته الأصلية من تركيز واقتصاد في اللفظ .

فإن أردنا مثلاً آخر فهناك تلك اللمحة القصيرة التي يصور لنا فيها كوبراد بطله - أو بطله الساقط على وجه الدقة - الذي أحبطاً حطاً جاداً بوصفه بحاراً، حين ترك صفيته يركابها ساعة الحظ ، فحال الأمانة ، ثم عاش حياته معذباً متحنياً ، يحاول الحرب من حقيقة فعله الشقاء ، بقول الراوي ما معناه : «كأن يتقهقر بانتظام نحو الشمس المشرقة ، وكانت تلك الحقيقة تنع به بشكل عرضي لا مفر منه» (٢٤) .

أما الترجمة فنقول :

«وكان يتقهقر بانتظام في اتجاه شروق الشمس» وكانت تلك الحقيقة التي يريد إخفاءها تنع به مشددة شكل حدث عارض من وحى الصدفة ، ولكنها كانت تلحق به كالتقدير المحتوم الذي لا فكاك منه» (٢٥) .

ومن الواضح أن الترجمة تكاد تبلغ ضعف طول النص الأصلي دون أن يكسب المعنى ، بالإضافة إلى الأثر السلبي لجبال الأسلوب .

أما من حيث نقل المعنى بدقة وأمانة ، فليدبر في الفقرتين التين أوردناهما مثالان أو ثلاثة أمثلة على ذلك . المثال الأول هو سوء ترجمة كلمة «immaculate» التي تحمل دلالات لا يمكن أن يعطها القارئ الإنجليزي بثقافته العربية السليمة ، والتي يجب أن تقرب إلى القارئ العربي بشكل أو بآخر . والمثل الثاني يرد في نهاية الفقرة التي تصف عمل متجسس متعهد السفينة أو «كاتب الماء» ، كما يترجم يونس شاهين التعبير حرفياً ، وكان من الممكن أن يترجمه بصرف ، إذ إن التعبير غير مألوف ، ولا يحمل دلالة واضحة للقارئ العربي . يقول «ثم بجي قبطها بحرارة» مستخدماً كلمة «بحرارة» لترجمة «cheerily» بينما هي أقرب إلى «بمروح» أو «بابتهاج» .

قد يشاور إلى الدهن نتيجة بعض هذه الملاحظات التي سببها هنا أننا نؤيد الترجمة الحرفية . والواقع غير ذلك تماماً ، فالترجمة الحيدة - كما أوضحنا من قبل - هي ترجمة التوصيل التي نلتزم بوصول المعنى ولكن دون الإحلال به إضافة أو حفا أو تشويهاً .

شرباً من قبل إلى أهمية اختيار المترجم للأسلوب أو لمستوى اللغة في لغة الهدف الذي يتفق معه في لغة الأصل ، وما يحده المترجم أحياناً من صعوبة في تحقيق ذلك بالدرجة المرجوة .

وسمحاول التثليل على ذلك باختيار بضع فقرات من : أولاً : الترجمة العربية الكاملة «العذراء والعجري» ، وهي الترجمة الثانية لهذه الرواية القصيرة .

ثانياً : الترجمة الكاملة لـ «أبناء وعشاق» ، وهي الترجمة الثانية أيضاً ، وقد سبقها ترجمة مختصرة .

ربما يكون من المفيد أن نتذكر أن الرواية بطبيعتها تعتمد على نوع من الأسلوب الثرى السهل المرن ، المباشر أحياناً ، الشعري أحياناً أخرى ، الواضح في معظم الأحيان ، الذي يبدو تلقائياً طبيعياً على أيدي كبار الكتاب بوجه خاص . ونظراً لأن لغة الكتابة في اللغات الأوروبية أقرب بكثير إلى لغة الحديث منها في اللغة العربية ، لذا يتحتم على المترجم أن يختار الأسلوب ويدقق في نقل المعاني بالأسلوب نفسه المستخدم في الأصل ما أمكن ذلك . فهمة المترجم في نقل العمل الإبداعي إلى لغة أخرى هي «نقل المعنى السياقي للأصل بدقة» ، بقدر ما تسمح به القدرات الدلالية والتركيبية الباقية للغة أخرى ، تبعاً لما قد ناسوكوف (٢٦) . ويضيف نير مارك أن للبناء وترتيب الكلمات ، والإيقاع ، والصوت ، جميعاً ، قيمة لتسمى (٢٧) .

ولما كان الاختلاف بين الإنجليزية واسعة العربية يرب ، فمن المهم أن يصعب الالتزام بالبناء وترتيب الكلمات والإيقاع وما أشبه لنقل المعنى بشكل دقيق . ومن هنا فإن على المترجم أن يختار أقرب التراكيب بناء وإيقاعاً إلى الأصل ، كما يختار من حصيلة اللغوية أكثرها قرباً إلى كليته .

وهنا تكن الصعوبة ، فمن النادر أن ينجز المترجم إما من التائق المبالغ فيه بحيث يبدو الأسلوب مثكلاً غير نقالي نتيجة لاستخدام تراكيب وأفكار غير مألوفاً ، وإما أن يبالغ في الركود إلى السهل البسيط منها ، فبأن الأسلوب يخاف من الروت والرشاقة ، وإما أن يصبح الأسلوب خبيثاً غير متجسس من الأسلوبين معاً .

ونقدم ترجمة «العذراء والعجري» الثانية مثلاً للتأرجح الأول . وبالرغم من أن المترجم التزم بأقصى درجة تجعل ترجمته شبه حرة فإنه لم يجمع تماماً في اختيار لأسلوب الذي يعكس أسلوب لورنس المتميز بشاعريته وقدرته على نقل المشاعر والأحاسيس في بساطة وسهولة في وقت معاً ، فقد ركن إلى استخدام ألفاظ غير مألوفاً للقارئ العادي أحياناً ، واضطر في بعض الأحيان إلى إضافة الهوامش لشرح بعض الكلمات ، واستعمل أحياناً أخرى أسلوباً أكثر ما يكون بعيداً عن لغة الحديث في ترجمة تعبيرات تشتمل ببساطة لغة الحديث ونقائضه في الأصل .

فهو يترجم كلمة «hush» ومعناها «س» بقوله «فلنزم الصمت» و «none of his affair» بقوله «لا شأن له بها» .

و grey faced - تنعيم - أشبه الوجه : و middleaged woman :  
بكلمة « المرأة النصف » (٢٤) .

وأشك أن قارئ الرواية العادي يألف الكلمتين الأخيرتين . ولعل إحدى نتائج عدم التوفيق في اختيار الأسلوب السليم يفقد الترجمة الكثير من روح العمل الأصلي ومعناه بالمعنى الواسع .

أما في « أبناء وعشاق » فيصطنع للترجم - للتقريب بين أسلوب الترجمة وأسلوب الأصل - أسلوبا مطعما بالفاظ فصحي ذاعت في الاستخدام العامي ، فلا تكوام - فيها أنصهر - مع الأسلوب الأكثر رصانة والأقرب إلى الفصحى الذي يستحده بشكل أساسي . مثال ذلك أنه يستخدم كلمات مثل : « يا شيخ » و « والله » حيث لا مقابل لها في الأصل ، وأن يقول « بردان » بدلا من « يشعر بالبرودة » مثلا (٢٥) .

### الهوامش

Nida, E. A., Theory and Practice of Translating, Leiden, Brill, 1969.

Newmark, P. P., Approaches to Translation, Oxford, Pergamon Press, 1981

Nida, p. 24.

(١١) نفس المرجع ص : ٣٧ .  
(١٥) نفس .

Ahif El Menoufi, (A Communicative Approach to Translation, (Discourse Analysis) Proceedings of the Second National Symposium on Linguistics and English Language Teaching, CEDLT, Ain Shams, Cairo, 1982, pp. 238-253.

Approaches to Translation, p. 38.

(١٧) المرجع نفسه ص : ٣٩ .

(١٨) انظر « الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية » ص : ٧٠٧ و ٧٠٨ .

(١٩) « عشيق ليلى تشرب »

(٢٠) « غرام حواء » ترجمة محمود محمود ، روايات الحب ، القاهرة ١٩٤٧

(He was spotlessly neat, appalled in immaculate white from shoes

to hat), Lord Jim, London, Penguin Books, 1962, p. 9.

(٢٢) لورد جيم ، ترجمة يوسى شامس ، الألف كتاب ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، الجزء الأول ص : ١٠

(A water - clerk need not pass an examination in anything under the sun but he must have ability in the abstract and demonstrate it practically His work consisted in racing under sail, steam or oars against other water - clerks for any ship about to anchor, greeting her captain cheerily, forcing upon him a card - the

business card of the ship - chandler... ) Lord Jim, p. 9.

(He retreated in good order towards the rising sun, and the fact

followed him casually but inevitably), Lord Jim, p. 10.

(٢٤) لورد جيم ، الجزء الأول ، ص ٢

Approaches to Translation, p. 11.

(٢٧) المصدر نفسه .

(٢٨) « العشراء والضيعة » ترجمة وغول العريف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

(٢٩) « أبناء وعشاق » ترجمة شفيق طار ، روايات الغلال ، القاهرة ، ١٩٧٠

(١) انظر مثلا : حسن باران وآخرون

( ) « الثبت البيوجرافي للأعمال المترجمة : ١٩٥٦ - ١٩٦٧ ، الجزء المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

(ب) « الثبت البيوجرافي للأعمال المترجمة : ١٩٦٨ - ١٩٧٣ ، الجزء المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

(ج) « دليل المطبوعات المصرية : ١٩٤٠ - ١٩٥٦ ، إعداد أحمد منصور وآخرون ، قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ١٩٧٥

(٢) انظر أنجيل بطرس صمان « الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية ١٩٤٠ - ١٩٧٣ ، عالم الفكر ، المجلد ١١ ، العدد الثالث ، ١٩٨٠ ، ص : ٤٦ - ٨٤

(٣) عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية المصرية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص : ٩١

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٩٢

(٥) بعد السيدة فريدة النقاش رسالة للمصنف على درجة الماجستير من قسم اللغة الإنجليزية في أثر والتسكوت على جبرجي وديان

(٦) انظر Nur Sherif, Charles Dickens in Arabic, 1912-1970 Beirut Arab Univ., Beirut, 1974.

(٧) بعد في هذا الجزء من هذه الدراسة على دراسات التي سبقت الإشارة إليها أملاء « الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية » ، ١٩٨٠ The English Novel in Arabic Translation: 1940-1973, Preliminary Bibliography, Chuv Studies in English, Cairo Univ. Press, Vol. II 1978 pp 26-120

(٨) انظر السابى - Nur Sherif

(٩) كانت لرواية تراجم أخرى سابقة لعمد السابى بعنوان « الثورة القرنية أو لسة اللدتين » ، ١٩١٢

(١٠) انظر الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية ص : ٧٠

(١١) ظهرت ترجمة « حمى إزموند » المختصرة دون ذكر أسم المؤلف في ١٩١٨ ، وترجمت جورج إليوت روايتها : The Sun and The Flame تحت عنوان : « ماوى والنصا بلوسر الخلفى » ١٩٦٧

(١٢) انظر مثلا :

Brabin, R. W., Translation, New York, Gardner Press, 1976,

Bower, R. A., On Translation, New York, Oxford University Press, 1966,

Catford, J. C., A Linguistic Theory of Translation, New York, Oxford University Press, 1965,

Nida, E. A., Towards a Science of Translating, Leiden, Brill, 1964

وزارة الثقافة

# قطاع المسرح يتم

## الجازلية

فرقة شعبية إخراج جمال الشيخ

المسرح المتجول

## سهم وصداة وفانا

يوميا ٦٣٠ ماء والجمعة والأحد ما بين ١١ صباحاً  
تأليف وإخراج: محمد شاكر

مسرح القاهرة للعراق  
عانت مسرح السلام  
بالفكر

## المجاذيب

تأليف الدكتور محمد عفيفي إخراج: محمود الألف

المسرح الحديث  
عانت مسرح الوطنية  
بالتعب

## شباب على طول

تأليف: إبراهيم السوقي إخراج: رشاد عثمان

مسرح الشباب

## حلم ليلة صيف

إعداد: د. سمير سرمان إخراج: حسين جمعة

المسرح الكوميدي  
عانت مسرح السلام  
بالفكر الصيف

## حمدي أحمد في إزي الصحة

تأليف: أحمد عفيفي إخراج: جلال عبد القادر

المسرح الكوميدي  
عانت المسرح الكائن  
فاطمة رشدي

## بيت الأصول

تأليف: عاطف القري إخراج: عبد الرزاق الزرقاني

المسرح القومي  
على مسرح الجمهورية  
الكيف الكروا

# تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية

دراسة في تأثير "الصخب والعنف"  
على الرواية العربية

صبري حافظ

دار الكثير من الجدل النظري حول أهمية الدراسات الأدبية المقارنة . وحول مشروعها ومدى انصوائها تحت مظلة النقد الأدبي العامة أو استقلالها عنه، وحفظها في تأسيس فرع معرفي خاص هو الأدب المقارن، له مبادئ وطرائقه وأساليب دراسته ومخالاتها . وهو جدل لا تطمح هذه الدراسة إلى ولوج مآهاته الكثيفة . المتشابكة المقولات ، المكتظة بالتعديلات والتعريفات . أو حتى في مناقشة بعض مقولاته ومفاهيمه : إذ لا يعيبها في كثير أو قليل أن يقسم النقد الأدبي إلى أقسام متعددة . أو أن يفرم البعض برسم حدود فاصلة صارمة بين هذه الأقسام . ولكن ما يعيبها بالدرجة الأولى هو أن تؤكد أن الدراسات الأدبية المقارنة دراسات نقدية قبل أي شيء آخر ، لن تستطيع أن تسهم في إثراء معرفتنا بالأعمال الأدبية التي تناوفا ما لم تنطو على فهم واضح للأدب، ومفهوم مبهي محدد لنقد

الأحوال استيراد سياق أجنبي للعمل الفني بقدر ما يهدف إلى توسيع أفق سياق هذا العمل الخاص وتعميق الوعي به من خلال ما هو مشترك في التجربة الإنسانية ، باستخدام السياق المقارن، واستخدام العمل نفسه، يستهدف في الدرجة الأولى إرهاب وعينا بالعمل الفني موضوع الدراسة ، وبسببه على السواء

ومن هنا فإن الدراسة الأدبية المقارنة ليست إلا 'سرداً' نقدياً ، من أساليب النقد الأدبي المتعددة ، تمكنك من تحقيق نصر أعمق بضبيعة ووصفه الفن الأجنبي، حتى تستطيع الوصول إلى معايير حتمية أرحب من تلك التي سمعنا عن طريق المنهج الأحادي<sup>(١)</sup> ، ويثرى بذلك أدواتنا النقدية قدر إعناؤه لمعرفة بالعمل الأدبي موضوع المقارنة، ووسياق هذا العمل الثقافي

بالموضوعة الأساسية لأنه دراسة أدبية مقارنة هي «أن يهدف وعد خصائص العمل الأدبي عن طريق استعمال محركات ثقافة عربية أخرى كسبيل للاستقصاء . ذلك لأن فكره أن العمل الأدبي يمتد دلالات أعني عندما يصعد حوار عمل آخر . حيث يصبح كل ما يسلو من أساليب الحوار مع العمل الآخر والتعليق عليه . فكره تعود إلى مدرسه النقد الأدبي الجديد الأمريكية ، وفي تأكيد إليوب أن المنهج والتحليل هما أدان ساعد الأساسيات<sup>(٢)</sup> . فالدراسة الأدبية المقارنة تستهدف في العمل الأول إرهاب وعي القارئ بخصائص العمل الأدبي وجنارته الخالية ونصمونية على السواء . وهي تستخدم محركات الثقافة الأخرى لتزويد العمل موضوع الدراسة بسياق في ومكري أرحب وأوسع . ومفكرة السياق الثقافي هذه مفكرة على درجة كبيرة من الأهمية . وهي لا تعني بآية حال من

وأساليب فاعليتها في العمل الأدبي ، ولكنها تثير أيضاً مجموعة من التساؤلات المهمة حول حركية عملية التأثير ذاتها : لماذا حدثت في هذا الوقت وعبر هذا الكاتب بالذات ؟ هل يكشف حدوثها هنا عن تناظر التحارب الواقعية التي صدرت عنها هذه الأعمال الأدبية ؟ أو تعبير آخر عن تناصر البنى الحصارية والاجتماعية التي أفرزت المؤثر في ثقافة ما ، والتي استوحيت فاعلته في النصفة الأخرى . هل يكشف لنا انتقال التأثير عن أي تعبير في الحساسيه لأدبية . أو يرهص لحدوث مثل هذا التعبير ؟

ونستهدف الإجابة عن مثل هذه الأسئلة إضاءة حواس جديدة في العمل موضوع الدراسة ، ذلك لأن عملية تبادل المؤثرات الأدبية ليست عملية عشوائية تتم بمحض الصدفة ، ولكنها عملية لها منطقتها الخاص وحتميتها الخاصة وحركيتها المتغيرة . وهذا ما ستحاول هذه الدراسة التطبيقية أن تكشف عنه من خلال دراستها لتأثير الكاتب الأمريكي الكبير وليام فوكير ( ١٨٩٧ - ١٩٦٢ ) في الرواية العربية . وهو تأثير نحاول هذه الدراسة البرهنة على وجوده ووعينته وأهميته . وترغم أنه تأثير كبير ومشعب ، لا يمكن الإحاطة بكافة أبعاده وجوانبه في بحث واحد . ومن هنا ستقتصر هذه الدراسة على تناول بعض ملامح تأثير روايته المهمة « صاحب ولف » على الرواية العربية ، أو بالأحرى على أربع روايات عربية فحسب ، لأن تأثير هذه الرواية المهمة على الرواية العربية أصبح من أن تحصر به دراسة واحدة من هذا الحجم . والروايات العربية الأربع التي يمكن أن تتناولها هذه الدراسة هي « ما تبقى لكم » ١٩٦٦ لعماد كنفاني ، « مبرامره » ١٩٦٧ لسحب محفوظ ، « السمينة » ١٩٧٠ لخبرا ابراهيم جبرا ، « تحريك القرب » ١٩٨٢ لعبد جبر .

وستحاول هذه الدراسة أن تبرز - بدءاً - حضورها فوكير من ناحية ، وللهذه الروايات الأربع من ناحية أخرى . فوكير يند بحق واحداً من أهم الروائيين في هذا القرن ، ليس فقط لأنه استطاع أن يبدع عالماً فريداً ومناسكاً . بصورة فيه ملحمة انبهار الحروب الأمريكي ونفتت فيه وأخلاقيته . زراه زحف القيم التجارية والعمية المقلوبة الوافدة من الشمال ، و الطالعة من إهاب الصفات الجديدة التي أحدثت ثمت في عصر العالم القديم ، وتسحب الأرض من حته ، ولكن - أيضاً - لأنه طور مجموعة من الإصافات اصفه والأدبية متميزة ، وأرهدف فطرة الرواية كشكل في تصوير معاناة الإنسان واستنحة هزيمته وجدارته بالحياة لأنه يحمد في عمره وكبرياء نادريين

وقد استطاع فوكير أن يحقق هذا كله من خلال خلقه هذه المقاطعة الوهمية بوكاتاتوما Yokuapatawpha التي أخذت تتخلق ملامحها الحفرافية والشرية عبر أربع عشرة روة ، وعبر الكثير من الأقاصيص في هذه المقاطعة التي تعطي ٢٤٠٠ ميل

والعناصر الفاعلة فيه . فما لاشك فيه أن المؤثرات واحدة من العناصر المهمة والمعترف بها في تكوين العمل الفني الأدبي (١) ، سواء أكانت هذه المؤثرات من داخل الثقافة أم من خارجها ، لأن قصة المؤثرات تمتعها الشامل والواسع ثابوية في رحم أي مفهوم ، صبح لصيغة العملية الإبداعية . سواء كانت عملية متأثر هذه تتم على المستوى العقلي الواعي أو على المستوى الحدسي اللاوعي . وعلينا معاً ، ذلك لأن هناك مجموعة كثره من المؤثرات الفاعلة في عملية الإبداع الأدبي ، التي لا يمكن لأي تحليل نقدي للعمل الأدبي أن يلم بها جميعاً .

ومن هنا كان على الدراسة المعنية المقارنة أن تتعامل مع مجموعة محددة من هذه المؤثرات الواعية واللاواعية ، وهي تلك التي يمكن البرهنة عليها بشكل موضوعي . وعلى الناقد - هنا - أن يعرف بين المؤثرات وعناصر التشابه النصية التي لا يمكن إرجاعها إلى أثر خارجي يمكن البرهنة عليه . ولا يعني هذا أن من اليسير التمييز بين الاثنين ، فقد يكون هذا التعريق في بعض الحالات من أصعب الأمور ، وخاصة إذا ما نجح الكاتب في استيعاب المؤثر ومضممه داخل العمل الفني ثم تملكه بحيث يصبح جزءاً عضوياً فاعلاً داخل العمل الإبداعي الذي ننتله . وقسمة من قسما هذا العمل الخاصة والمميزة ، بصورة ثبتت معها صنته بالأصل الذي انحد منه ، ويكتسب معها بعض السمات اصفية والأسلوبية للكاتب الذي تبناء واستوحى تصميماً أدواته لبائية الخاصة ، ووصفه بميسمه الشخصي .

وعب على الناقد أيضاً أن يتجنب - في دراسته المؤثرات أثناء عملية التحليل النقدي في أية دراسة مقارنة . مزالق إغراء لفرعة القومية ، أو بالأحرى الشوبية ، التي ترتوى من الرغبة في تكوين أرصدة ثقافية لأمتة عن طريق البرهنة على أن لها أكبر قدر ممكن من التأثير على الأمم الأخرى . أو حتى البرهنة - وهذا أكثر دهاء وبراعة - على أن أمتة قد استوعبت وفهمت الروائع لأحسية بطريقة أعمق وأشمل من الآخرين (٢) . إن مثل هذه الفرعة القومية تؤدي غالباً إلى طرح الموضوعية جابياً ، ناهيك عن أنها تصرف اهتمام الدراسة المقارنة عن هدفها الرئيسي . ومن هنا نجد أن حصيلة النقدية تتم بالصحافة والتسيط . بالرغم من شرف قصدها . ومن تليتها لحاحات أخرى قد لا تقل أهمية عن الإضاءة النقدية للعمل الأدبي . أو عن ملوره مجموعة من تعبير التعنده والحالية الناصحة .

صحيح أن القيمة الأساسية لمسألة التأثير الأدبي ليست قيمة جمالية ، وبك قيمة نصية . ولذا فإن تقييم التأثير بطوى على حكم قيسى على وضعه التكويني (٣) . وهي الوضبة التي نجب إلى ساحة الدراسة المقدرة قصايا السياق الثقافية والاجتماعية والعمية من ناحية ، وحركية العملية الإبداعية ذاتها من ناحية أخرى . ومن هنا نجد أن دراسة المؤثرات الأدبية لا تنهي ، لكن فقط الأبعاد المتعددة للمواصفات والتقاليد الأدبية



بمضى أبداً - مع الأسف - وهو أبداً هنا بكل سيطرته وسطوته  
إن الإنسان لا يفلت من العالم الزمى إلا بالشطحات  
الصوفية»<sup>(٩)</sup>.

ويتفق جان برون مع سارتر في أن الزمن هو موضوع  
الرواية الرئيسي، ويرى أن مفهوم هوكر عن الزمن في هذه  
الرواية يهبط على فكرة سطوة الماضى وسيطرته المطلقة على  
الحاضر بالصورة التي لا يشوبها وجود الحاضر وحسب،  
بل يندوى تماماً ويتحول إلى عدم، إلى لا شيء، لأن الماضى  
وحده هو الحقيقى، وهو الكائن المستحيل الذى تستمر كيونه  
بعد انصرامه وزواله<sup>(١٠)</sup>. أما إيرفينج هاو فإنه يرى أن «الصحب  
والعنف» رواية اجتماعية تصور تحلل أسرة وتدهور الحروب  
الأمريكية<sup>(١١)</sup>، فيما يرى مالكولم كاوى أنها رواية نفسية تحاول  
تصوير فاعلية العناصر المختلفة الفاعلة في اللاشعور الفردى. ومن  
هنا فإن شخصياتها الأساسية الثلاث، كويتين، وجاسون،  
وسجى، تمثل المفاهيم الفرويدية الأساسية للاشعور الفردى،  
وهي الأنا العليا، والأنا، والهو على الترتيب، فيما تمثل الأخت  
كادى وابنتها قوة الشهوة الجنسية التى يسميها فرويد  
بالليبدو<sup>(١٢)</sup>.

ويرى مايكل ميلنجيت أنها رواية تدور «حول الحقيقة المبهمة  
المراوغة المتعددة الوجوه والتبديلات، أو على الأقل، حول رغبة  
الإنسان الدائمة، والضرورية ربما، لأن يجعل من الحقيقة شيئاً  
شخصياً أو ذاتياً، فكل إنسان يستوعب بعض حراء الحقيقة،  
وينسك هذا الحراء كما لو كان هو الحقيقة الكاملة، ويوسع أن  
يحول إلى رؤية شاملة للعالم، رؤية جامعة مدعة بصورة قاصدة،  
وبالتالى رؤية وهمية ومضللة إلى أقصى حد»<sup>(١٣)</sup>.

أما إدموند ثولب فإنه يحاول إثبات أن محور هذه الرواية  
الأساسى هو البرهة على أن فقدان الحب هو السبب الرئيسى في  
تحلل المجتمع الحديث، وأن كل مظاهر التدهور الأخرى،  
سواء الاجتماعية منها أو الأخلاقية، ليست إلا أعراضاً لهذه البرهة  
الأساسية المدمرة التى أجهزت على الحنوب الأمريكى، والتى  
تشدى في الرواية عبر ذلك الإحساس المرير بالفقدان الذى  
يدكرنا «بالأرض الباطنة» للإيرت<sup>(١٤)</sup>. أما جارى ستونم فإنه  
يرى أنها رواية تستهدف إثارة نموذج رؤيوى، وأنها رواية  
تهبط على مجموعة من صور العياب والفقدان، وعلى لوحات  
تشكيلية وأغاط من الاعمال، تتصافر جميعها في خلق جوهر  
نقى معنى للجمال والكنية»<sup>(١٥)</sup>.

كل هذه التفسيرات، وتاويلات أخرى كثيرة، تنطوى على  
قدر كبير من الإقناع والصحة. ومع ذلك لا يستطيع أى منها أن  
يستغنى عن هذه الرواية الثرية، أو أن يحيط بكل ما تطرحه  
من رؤى وقضايا في عمل نقدى واحد إنها «كمسرحيات  
شكسبير العظيمة» التى تطرح علينا مجموعة كبيرة من

مربع، وتلى يعيش فيها ٦٢٩٨ نسمة من البيض و٩٣١٣ من  
السود، والتى يمكن أن يجد خريطة تفصيلية لها في مستهل روايته  
(إيسلوم - إيسلوم) ١٩٣٦. في هذه المقاطعة استطاع هوكر  
أن يقطر روح الحروب الأمريكى بالصورة التى جعل معها هذه  
المقاطعة الوهمية وعاصمتها الخيالية جيمرسون أكثر حقبية وبراء  
من الكثير من مقاطعات الحنوب الواقعية. ومن هنا استطاعت  
أن تتجاوز بقدرة الفن المبدعة حدود الحنوب لتحقق التجربة  
الأمريكية، ومن ورائها التجربة الإنسانية كلها، في عالم ما بين  
الخريين العنبيين، وأن تقدم من خلال معاناة نماذجها المتعددة  
التى تجالده عصابات الاسرار والتحليل رؤية مستبصرة للمصير  
الإنسانى في هذا الجزء من العالم. وهى رؤية تنطوى على قدر  
كبير من المرارة والفتامة، ولكنها ليست رؤية منشائمة أو سوداوية،  
لأنها تبرر قدرة الإنسان على التحمل والصحة، ومقدرته على  
احترق كل حجب القهر والتدهور، وتحقيق خلاصه بالحلب.  
وبالتصحية. وربما كان هذا الجانب الإيجابي في رؤية هوكر هو  
سر حصوله على جائزة نوبل عام ١٩٥٠.

وإذا كان هوكر واحداً من أهم روائى هذا القرن، فإن  
رواية «الصحب والمف» التى كتبت عام ١٩٢٩ تعد من أهم  
الأخرى واحدة من أهم رواياته إن لم تكن أهمها جميعاً. وقد  
عدد كبير من النقاد<sup>(١٦)</sup>. بل لقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبارها  
«أروع الروايات الأمريكية المعاصرة وأهمها جميعاً»<sup>(١٧)</sup>، ولزعم  
بأنها واحدة من أبرز الإنجازات الروائية في القرن العشرين<sup>(١٨)</sup>.  
وهو رغم فيه شيء من الصواب وشيء من المبالغة في الوقت  
نفسه. وإذا ما تجاوزنا عما به من المبالغة، فسجد أن عنوانه يرتوى  
من تماسك بناء هذه الرواية الكبيرة وبراء رؤيتها وجملة أسلوبها  
ومعادرتها المدة في وعى مجموعة مثارة من الأخوة، التى تبدو  
مولوحاتها وكأنها متولوجات أغراب لا ألفة بينهم، ولا حتى معرفة  
وبكها تنطوى جميعاً، على المستوى التحقى العميق، على  
وحدة تربط بين هؤلاء الأخوة المتناهرين بحبل سرى متين.

وتنطوى رواية «الصحب والمف» - مثلها في ذلك مثل  
أى عمل أدبى كبير، على مستويات متعددة من المعنى، كما أنها  
تتميز برحابة أفقها بالصورة التى تمكنها من تدعيم أى عدد من  
التفسيرات والتاويلات النقدية المتخصصة وتبريرها فيها. وهذا  
هو ما حدث بالفعل على امتداد مسيرة النقد الثرية في التعامل  
مع هذه الرواية الكبيرة. فما هو جان بول سارتر يفسرها على أنها  
رواية مثاقيريقية، تدور حول فكرة الزمن باعتباره فاعلية يخلق  
تحت صرباتها عالم يموت من الشبحوخة. فزمن هوكر زمن  
مشوش، وبه ذلك الحاضر الذى يستحيل علينا أن نمر عنه،  
والذى يحسن من كل مكان. وتلك الغزوات المفاجئة التى  
يغوم بها الماضى، وذلك النظام العاطفى الانفعالى المعارض لنظام  
العقل والإرادى.. وتلك الذكريات، تلك المواجهات المسيطرة  
المسوحة المنظمة. وتلك التعمات القليلة. إن الماضى لا



العربية، إذ شهد العام التالي لوفاته نشر الكثير من المقالات المؤلفة والمترجمة عن عالمه، وترجمة بعض المقالات الأدبية معه ونشر روايته الكبيرة «الصحب والعنف» بالعربية أيضاً. ثم ما لبثت روايات أخرى أن ترجمت أيضاً مثل «سارتراس» و«العوص» و«قداس لراة» وغيرها.

وإذا ما قارنا فوكس ببعض معاصريه من الكتاب الأمريكيين مثل أرنست همنجواي أو جون شتاينبيك أو حتى هاوارد فاست وريتشارد رايت، نجد أن أعماله قد عانت من النظم والإهمال طوال حياته. وهذا لا يعني أنه لم يذكر على الإطلاق بالعربية طوال حياته؛ فقد ظهرت مقالات مترجمة قليلة عنه في الأربعينيات والخمسينيات، بل إن مقدمة جبرا إبراهيم جبرا الصاحبة لترجمته العربية لـ «الصحب والعنف» قد ظهرت ك مقال في عدد مجلة «الآداب» الخاص بالرواية في يناير ١٩٥٤.

ولذا كان وليام فوكس وأسلوبه المتميز في القصص الروائي، واعتماده على المتولوج الداخلي للعوص في أعماق شخصياته الممزقة، نوعاً من الاكتشاف الجديد للدور الثقافي العربية في الستينيات، وما أدراك ما الستينيات في العلم العربي ١٩ حقبة زاخرة بالتحقيقات، بالآمال العريضة والإحباطات الكبرى، بالتعبير والتفوص وقفزة الانهيارات المدوية، بالإجارات والانشآت وترسيخ النظام المركزي القوي، والأب المركزي القوي، وبالهرام والرفص والاحتجاج وتمشي روح السطح وعدم الرضى بين الشباب، وسيطرة الإحساس بالصنيع والاضراب وعدم التحقق، فالسبب صريح الأمن الهيبة، والأحلام الكبيرة التي وثدت قبل أن تتحقق. وهي عقد الاستجابة والمخاوف الفاصلة، وارتفاع مقدر التحريم في وجه كل صوت يجرح على نعمة الامتثال القضيبي، وانتشار قصص الصحة المرئية واللامرئية وتعللها في أحوار انغموس. وهي رمز الحلم الاشتراكي الكبير، وارتفاع أصوات المفهורים الذين طمأ وطئت أصواتهم وديست مصالحهم، ارتدع أصواتهم فحسب، إذ لم يتحقق شيء كثير من حلمهم انغموس الموهود.

في هذا المناخ الذي تتجاوز فيه الشخصيات وتنصحم فيه الاستجابة، بجنى الوصوح وينتشر الإهمام والعوص، ويحتاج الكاتب إلى تطوير أدواته وتغيير أساليب تمييزه لاستيعاب هذه الحالة الجديدة. وقد كان اكتشاف رؤى فوكس وأدواته الصبة في هذه الفترة مالدات من الأمور المهمة. ليس فقط لأنها مكنت الكاتب العربي من استيعاب هذه العوصى الروحية والخصرية التي دعت إلى صحراواتها الكثيرة تفضت لستيبات وصوات إنسانها المفهور، ولكن أيضاً لأنها قدمت إليه عدد أدب قادر على سير أحوار هذا الإحساس المرير بالصنيع والفقدان، صياغ الماضي دون تحقق الحلم، وفقدان الأمان والتحقق.

التفسيرات<sup>(١٦)</sup>، وتستعصى في الوقت نفسه على التحول إلى مجرد تفسير من هذه التفسيرات، بل تظل دائماً أثرى من كل محاولة من محاولات تفسيرها، قاذرة على البرح عما لم ينج به من قبل، وعلى التفاعل مع الكثير من المقراءات النقدية المختلفة.

ومع ذلك لا نطمح هذه الدراسة إلى تقديم تفسير جديد برواية فوكس المهمة تلك، ولا حتى إلى حماية أي من التفسيرات لكثرة التي طرحها النقاد من قبل، أو حتى أي من التصورات المختلفة التي قدموها، وإنما نحاول أن نكشف عن أثر هذه الرواية الكبيرة في الرواية العربية. ونختار لنعرف بعض أبعاد هذا الأثر. ونحدد مجال الدراسة معاً، الروايات العربية الأربع التي ذكرتها من قبل. وهي روايات لأربعة من كتاب الرواية العربية هم: عسان كداني (فلسطين)، ونجيب محفوظ (مصر)، وجبرا إبراهيم جبرا (فلسطين - العراق) وعبد جبر (مصر)، يتحون إلى أربعة أجيال مختلفة، وإلى ثلاثة بلدان عربية. كما أن الروايات نفسها تغطي الفترة الممتدة من ١٩٦٦ إلى ١٩٨٢.

إذن فهذا الاختيار يستهدف البرهنة على أن تأثير هذه الرواية المهمة ليس وقتاً على جيل بعينه من الروائيين العرب، أو حتى على بلد بعينه من بلدان الوطن العربي. وهو تأثير مستمر وصال ومتنوع، يتميز بالخصوبة والتعدد. كما يستهدف أيضاً البرهنة على أن مثل هذه الرواية الكبيرة تثير لدى كتاب مختلفين، وفي فترات زمنية مختلفة، استجابات مشابهة، تكشف عن وفرة كل كتاب هذه الرواية، ونشئ بطيعة فهمها، وتفسير الرموزها وعالمها وبكنا. لاعتبارات عملية خالصة. سننصر عملاً بمقارن على روايتي نجيب محفوظ وعسان كداني، مؤجلين العملين الأخيرين إلى دراسة لاحقة.

لقد فهم كل كاتب من هؤلاء الكتاب الأربعة رواية فوكس «لصحب والعنف» بطريقة الخاصة، واستجاب لها في عمله الإبداعي استجابة متفردة. فلا يمكن أن نفرض أن هؤلاء الكتاب الأربعة قد تأثروا ببعض موضوعي واحد، وإنما تأثر كل منهم في الواقع بفهمه الخاص لها، أو بما يمكن تسببه بالقراءة الذاتية لهذا النص، وبما تصور كل منهم أنه جوهر هذه الرواية الكبيرة، وبما احتزته، ولا أريد أن أقول استوعبته، ذاكرته الإبداعية من صورها ورؤاها ورموزها وأدواتها الفنية، إلى الحد الذي يمكننا معه أن نزع أن هناك أربعة تفسيرات، وأربع قراءات، وأربعة نصوص مختلفة، يمارس كل منها قاعليته في رواية من هذه الروايات الأربع.

ومع أن رواية «الصحب والعنف» ظهرت لأول مرة بالإنجليزية عام ١٩٢٩ فإن ترجمتها العربية التي قام بها جبرا إبراهيم جبرا - أحد هؤلاء الروائيين الأربعة موضوع هذه الدراسة - لم تظهر إلى الوجود إلا عام ١٩٦٣<sup>(١٧)</sup>. وقد كانت وفاة وليام فوكس عام ١٩٦٢ هي التي أثارت الاهتمام بأعماله في

منه ، وبعد مناقشة ضافية عن دواعي استخدامه لحيلة تغيير الحرف الطباعي ومنطقه في ذلك<sup>(٢٠)</sup> ، على التحلي عن تلك المسافات البيضاء بين الأسطر، والعودة إلى مسألة تغيير الحرف الطباعي .

ولأن جبرا إبراهيم جبرا كان واعيا بهذه المشكلة، قدم في ترجمته لرواية فوكر «الصخب والعنف» الحل الذي أصر عليه فوكر، وهو تغيير الحروف الطباعية للإشارة إلى تغيير الصوت أو الزمن الروائي . أما في روايته «السعينة» فإنه لحا إلى الحل الذي اقترحه واسون ورصده فوكر، وهو استعمال المسافات البيضاء البيضاء للإشارة إلى لحظات التغيير في السرد الروائي . أما غسان كنفاني الذي لم يكن في الغالب على دراية بوجود حلين شاكليين لهذه المشكلة ، وإنما تعرف فقط على الحل الذي ظهر في الترجمة العربية (للصخب والعنف) ، فقد نبى هذا الحل في روايته . ونبي أيضا مسألة تقديمه والاعتذار عنه من رواية الموكرية أيضا .

وإذا ما تجاوزنا هذه القرائن والتفاصيل ، وانفتقنا إلى رواية غسان كنفاني «ما تبقى لكم»<sup>(٢١)</sup>، سنجد أن دينها لرواية «الصخب والعنف» دين قادم ، إذ يمكننا اعتبار «ما تبقى لكم» في أحد مشربات التحليل إعادة صياغة لعالم «الصخب والعنف» ورؤاها ، تبلغ في بعض الأحيان حد الاقتباس المباشر أحيانا ، الإبداعى أحيانا أخرى ، للقسامين الأولين من «الصخب والعنف» . أي قسم بحى وقسم كويتين . فقد أعاد كنفاني صياغة صور فوكر وأحياته ورموزه وشخصياته وأساليبه البنائية وموضوعه ، دون أدنى إشارة إلى الأصل الذي سطا عليه ، وحاول من خلال عملية تمويه بارعة أن يطوع كل هذه الأدوات الموكرية لموضوعه إلى الحد الذي انطقت معه خديته المكرة على معظم الذين تناولوا روايته بالدرس والتحليل فلم يشر أى منهم إلى صلة الرحم التي تربط «ما تبقى لكم» بـ «الصخب والعنف» بأكثر من وشيجة .

وينبنا غسان كنفاني في توضيحه التمهيدى القصير في مسهل روايته إلى أن الأبطال الخمسة في هذه الرواية ، حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء ، لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعاكسة ، كما سيدو للرحلة الأولى ، ولكن في خطوط متقاطعة تلتحم أحيانا إلى حد تبدو وكأنها تكون في مجموعها خطين محسب . وهذا الالتحام يشمل أيضا الزمان والمكان، بحيث لا يبدو هناك أى فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة ، وأحيانا بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد<sup>(٢٢)</sup> وهو نبيه لا يلفت نظرا إلى أنطال الرواية فحسب، وإنما إلى تقنيته الفنية التي يوشك وصف الكاتب لها أن يكون وصفا لتقنية «الصخب والعنف» وخطوطها المتقاطعة ، وأزمنتها وأمكنة المتداخلة .

لا غرو أن يكون غسان كنفاني ، أكثر الكتاب العرب خبرة بالصخب والعنف، وممارسة لعدابه ، أول من اكتشف هذا الحجم المعنى الخصب واستعاد بإحازاته الفنية وكشوفه المصمونية على السواء . هذه كانت ترجمة «الصخب والعنف» نوعا من الاكتشاف بالنسبة له ، لأنها أتاحت له ، ولغيره من الكتاب العرب فيها بعد ، فرصة مواجهة الكثير من الرؤى والأدوات الفنية التي كانت في حاجة إليها، والتي كان عليه مكابدة اكتشافها نفسه أو بالأحرى إبداعها .

والواقع أن هناك أكثر من دليل على أن الكتاب العرب - باستثناء جبرا إبراهيم جبرا الذي قام بترجمة «الصخب والعنف» إلى العربية - قد قرأوا هذه الرواية المهمة ، لا في أصلها الإنجليزي ، وإنما في ترجمتها العربية . وبعض هذه الدلائل مباشر وبعضها الآخر غير مباشر . فقد علق غسان كنفاني على الرواية في إحدى مراجعاته الأسبوعية التي كان يكتبها في جريدة الممر إبان صدور ترجمتها العربية . أما مجيب محفوظ فإنه أشار في واحد من الأحاديث الأدبية المهمة التي أجريت معه بعد صدورها إلى قراءته لفوكر<sup>(٢٣)</sup> ضمن القراءات المهمة التي أثرت فيه ، بينما لم يشر إلى اسم فوكر على الإطلاق في حديث مماثل أجرى معه قبل ظهور الترجمة العربية للصخب والعنف بأعوام قلائل<sup>(٢٤)</sup> .

وتشير الملاحظة التوضيحية التي يثبتها غسان كنفاني في مسهل روايته «ما تبقى لكم» إلى أهمية تغيير حجم الحروف الصغرى بتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال في تيار السرد الروائي المستمر إلى صحتها الوثيقة بالملاحظة التمهيدية الأولى من ملاحظتي جبرا إبراهيم جبرا في مسهل ترجمته لرواية فوكر . وكان بجوء جبرا إلى تغيير حجم الحرف الطباعي هو ترجمته ، أو بالأحرى حله العمل ، لعملية الانتقال من الحرف العادى إلى الحرف italics في الأصل الإنجليزي ثم العودة إلى الحرف العادى .. وعلم جبرا بل إن إشارة غسان كنفاني في نهاية توضيحه إلى أن «تجارب سابقة من هذا النوع أثبتت أن مثل هذا العمل هو شئ لا مفر منه» توشك أن تكون إشارة واضحة إلى «الصخب والعنف» التي تكاد أن تكون العمل الوحيد الذي استخدم هذا الحل الشكلى ليسر على القارئ ملاحقة عالم يحتل فيه الزمان والمكان بشكل يصعب معه متابعة السرد الروائى بوضوح

ومن الجدير بالذكر هنا أن جبرا إبراهيم جبرا الذي كان على علم بتاريخ «الصخب والعنف» النص، والذي لا بد أنه قد اطلع على الخلاف الذى نشب بين فوكر ووكيله الأدنى بن واسون Ben Wasson حول استخدام الحرف المائل ، حينما استبدل واسون بالحرف المائل وضع مسافات بين الأسطر عندما يتغير الزمن أو الصوت الروائى . وهو تغيير رصده فوكر وأصر بدلا

لقد بقى حامد معلقاً على صليبها المفلطح في نهاية الرواية؛ أما هي فقد بلغت تحت الكشاح المسطحة التي لا نهاية لها أشد صمتاً وانتظاراً<sup>(٣٧)</sup>. لا تقدم الخلاص ولا تملك أن تكشف له عن حقيقة ما يدور في الواقع الذي حجبه عن البطل أو حجت النطل عنه، الذي أخذ يبحث لنفسه عن طريق خلاصه من خلال عمل مريم الذي يشغل عن حامد العار، ويعتق مسيئته في الوقت نفسه.

ويبقى حامد في نهاية الرواية عرقاً في أحضان الصحراء التي تحميه وتهدده في الوقت نفسه؛ يبقى مع الجدي الإسرائيلي، مع اللفر، مع تلك السمكة التي لم يستطع أحد أن يصيدها طوال خمسة وعشرين عاماً في «رواية فوكر»، والتي لم يستطع أحد أيضاً أن يظفر بالخائنة القيمة التي وعد بها من يصيدها وإذا كان من المنطوق أن تثير الخائنة أحلام الكثيرين؛ فإن خائنة حامد، هي بالأحرى خلاصه الذي لن يتحقق إلا بعبور الصحراء، عبر مطهرها الخطر الذي سيؤهده للحصول على الخائنة. لكن ترى هل من الممكن أن يسجح حامد في الفوز بخائنته، بخلاصه؟ إن الرواية تنفي هذا الاحتمال، برغم شرك النهاية المفتوحة؛ وذلك لأنها تضع أمها لا في حامد، بل على صليب الرمز في البرية، وإعاً في حامد الجديد الذي سيولد من عمل مريم، من أصلاب الحين والعجز والقرود على الحياة.

وإذا انتقلنا الآن إلى الساعة، أو الرمز، سنجد أنها رمز أساسي في رواية فوكر، إلى حد أن كلا من سارتر وبوبون يعتبران الزمن هو الموضوع الأساسي في (الصعب والعنف). وفي قسم كويتين، وهو القسم الذي تأثر به كنعاني أكثر من غيره من أقسام رواية فوكر، يقوم صوت الساعة الملحاح بدور علامات الترقيم التي تعطي الأحداث المعنى والسياق؛ إذ يجسد تدفق الزمن ولا معنى محاولة الإنسان للسيطرة عليه أو التحكم فيه، أو حتى استيعاب منطقته البالغ التعقيد.

والساعة رمز جوهرى مهم في رواية فوكر، نهض عليه كل رؤى قسم كويتين الأساسية. ومن هنا فإن قسم كويتين يبدأ بتدعيمها في عطف يربطها بالطبيعة والتاريخ معاً.

وعندما سقط ظل عارضة الشباك على الستائر كانت الساعة ما بين السابعة والثامنة. لقد أضت إدد في الوقت المطلوب ثانية، وأنا أسمع الساعة. كانت تلك ساعة جدى. وعندما أهداني إياها ألى قال: كويتين!، إني أعطيك صريح الآمال والرغبات كلها. إني أعطيك إياها لا لكى تذكر الزمن، بل لكى تنساه بين آونة وأخرى. فلا تنفق كل ما لديك من طاقة محاولاً أن تقهر الزمن؛ لأنه ما من معركة ربحها أحد. قال أبى. بل ما من معركة حارب فيها أحد؛ فليدنان لا يكشف للمرء إلا عن حماقة ويأسه. وما النصر إلا وهم من أوهام الملاسة والحنين. «<sup>(٣٨)</sup>».

وإذا ما تناولنا شخصيات الرواية الخمس بترتيب معكوس سنجد أن الصحراء هي صياغة كنعاني لرمز الماء في قسم كويتين من رواية فوكر. فالماء يمثل بالنسبة لكويتين، الذي يتحرر بالماء في نهاية هذا القسم، البراءة والنقاء والهدوء والسكينة، أو بالأحرى الموت. ويمثل أيضاً الخطر والعوابة والامتلاء بالأسرار، بسمكة التي لا تصاد أبداً ولقد مضى عليهم وهم يحاولون صيد هذه السمكة خمس وعشرون سنة «<sup>(٣٩)</sup>» ويهدونه الذي لا يكشف عن دحيته منها أصغى إليه كويتين وجلست هناك... مصفياً إلى الماء غير مفكر بشئ «<sup>(٤٠)</sup>» فالماء لا يفضي سره أبداً؛ إنه يطوى الآخرين في أعماقه الملهمة مع هذه الأمراء ويشملهم بالهدوء والسكينة، ويحولهم إلى قرين لصمته البيضاء فلا يفكرون بشئ سواه!

وتوشك الصحراء أن تمثل هذا كله بالنسبة لحامد «ومعاً جماعت الصحراء... مخلوقا يتنفس على امتداد البصر غامضا ومربعا وألفاً في وقت واحد... واسعة وغامضة، ولكنها أكبر من أن يحبسها أو يكرهها. لم تكن صامتة تماماً. وقد أحس بها جسداً هائلاً يتنفس بصوت مسموع «<sup>(٤١)</sup>». إذن فالصحراء بالنسبة لحامد تمثل الخلاص والخطر معاً. إنها رمز النقاء والرحمة والسكينة أيضاً؛ وهي - أيضاً - بيت صامتة ولكنه ما إن يصفى إليها حتى يبدد زمنه في الإصطفاة طائل كما فعل كويتين، ويبدد قدرته على التفكير أيضاً بل إنها تبدو في بعض المحطات وقد اكتست باستعارات حائية:

«وأمامه على مد البصر تنفس جسد الصحراء، فأحس بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها... مستشعراً ذلك الإحساس الذي كان يملؤه دائماً حين كان يلتقي بنفسه في أحضان الموج، فوقها وضخاها ويتدفق بصلاية لا تصدق ولكنه مملوء، أيضاً، بالهجر المهبس الكامل «<sup>(٤٢)</sup>». إنها لا تبدو متشعبة بهذه الصور المألوفة فحسب، ولكنها تأتي أيضاً بعد مواجهة المعبر والإحباط؛ بعد مثل كويتين في مواجهة دالتون إيجز الذي لوث شرف أمته، وبعد مثل حامد في مواجهة زكريا الذي لوث شرف أمته مريم - تأتي قسح - بقدرتها المطهرة - من النطل هذه الإهانة، وتزيل معها صورة الواقع الذي يحتق في رحابها القدرة على ابتلاع كل شئ. هذه البرية المترامية الأطراف هي التنفيس الكامل للعالم القذر الذي يهرب منه البطل، والذي لا يستطيع أن يوطن نفسه على القبول بمواقفاته الشائنة. وهي برية غير قادرة على تقديم الغصن أو خلق البدائل أو إعادة العالم المفلوب إلى وضعه الصحيح. إنها قادرة فقط - على إزالة الواقع من أمام عيني البطل، لا تدمير هذا الواقع وإنما بإحراق البطل في طوايا حمايتها الخادعة

صحيح أن الصحراء لم تقتل حامداً كما استلت المياه حياة كويتين، ولكنها لم تنبه الحياة أيضاً، ولا قدمت له الخلاص.

مد البداية يربط هوكر بين الزمن الطبيعي الذي نجسده السعة الشمسية بسقوط ظل عارضة الشباك على الستائر، وبين الزمن الحسابي الذي تمثله الساعة. ثم يجعل من انحدار الساعة إلى الظل عملاً من أعمال التورث الطقسية المصحوبة بالوصايا والتواريخ وحكم الأقنعة. وهو يقدمها له مع أنها لن تسجّم مع حاجاتك الشخصية أكثر مما انسجمت وحاجات جدك أو أبيه<sup>(٢٨)</sup>. إنها ككل الموارث، عبء قبل أن تكون أي شيء آخر. وتتجلى أهميتها الرمزية من خلال وظيفة المعكوسة «إني أعطيك إياها لا لتذكر الزمن بل لكي تنساه» إنها أداة تقديس الوقت نصيح إلى إلقاء المادة التي تهيسها. وحيثما تشمل هذه الساعة في إلقاء الزمن، يعمد كويتين إلى تشويها دون أن يحجج كنية في إيقاف دقائق الملاحظة العبيدة لاستدادية التي تعارده طوال يومه الأخير في هذه الحياة. فكل دقة من هذه الدقات الاعتبارية العبيدة تقربه من تلك النهاية اسطيقية الخفاء لكل الحيات ولكل الصبوات والحبرات البشرية. الموت.

هذه الدلالة المعكوسة لرسم هي ما يرمز إليه الزمن في «ما تبقى لكم» أيضاً. البطل يصارع الزمن ويعاني من طاقته التحكية الاعتبارية التي لا تعابه ولا تهتم بمكائده. إنه يحاول أن يتخلص من الساعة مثل كويتين فيلقى حامد ساعته في الصحراء، ولكنه لا يستطيع أن يهرب من ذلك الزمن الذي ينسب الطبيعة ذاتها، ويعمل من زحمة التواصلة الوثيق غير تبدياتها. فكل شيء حوله حتى في هذه الصحراء القاحلة يذكره بالزمن. وثوب أشعة الضوء عن حركة عقارب الساعة الاعتبارية في تذكر البطل كل لحظة يوقوعه في أنشودة الزمن التي لا فكاك منها.

وكما فعل هوكر في «الصحب والعنف» يضع غسان كنفاني زمن الساعة الطبيعي العنسي في مواجهة الزمن الفردي الذاتي العنسي، الذي لا يقل تعسفا واعتباطية عن الزمن الطبيعي. ومن خلال الحدوث المتوتر بين هذين الزمنين تهافت الدلالات الرمزية والقيمة المعنوية للزمن في كلتا الروايتين. فالزمن في كل منهما قيمة مدمرة فاعلة لا يعلمت شيء من معولها القاسي الذي لا يرحم. فزمن الزمن ليس ثمة خلود ولا قيم مثالية باقية. كل شيء في الحياة عرضة لقوة الزمن المدمرة «كل شيء: الرحال وإحلامهم» ومثالياتهم تتآكل جميعاً بفعل دقائق هذه التروس الزمنية المسحقة. ومع ذلك، أو بالرغم من ذلك يصنع غسان كنفاني بطله في مواجهة قوة الزمن التي لا تقهر. بتجاهها، ويظل في الهبة منعقا على صليبها الأبدي.

وعندما كنفاني أن يرتفع بعنصر الزمن في روايته إلى مستوى رمزي إنه ينهنا إلى أن الساعة هي أحد أبطال روايته الخمسة. ويحاول أن يصنع مصير بطله في أيدي هذا الزمن الذي لا يما

عادة بمصائر البشر، وأن يجعل الساعة ضريح الآمال والرغبات البشرية كما يقول هوكر من خلال تأسيس علاقة معتمة وقسرية بين ساعة الخائط القديمة المنعقة في الدار وبين الماضي، ومن خلال تقديمها إلى المشهد بصورة لها بعض الإيهام والإلغاز:

«كان يحملها بدراعيه، وكانت ثقيلة جداً. نشه بعش صغيراً كان المسار مشياً مباشرة أمام سريره منعقاً. وحده يحركها يبطء وكأنه يصوبها تصويراً. وفي اللحظة الثانية بدت تدق، ولاحظنا معاً أن دقائق المعدية تشبه صوت عكاز مفرد...»

— نكم اشتريناها؟

— لم اشترها، سرقها!

ومنذ ذلك اليوم وهي معلقة هناك، تدق خطواتها الباردة كصوت عكاز مفرد بلا توقف<sup>(٢٩)</sup>.

ومن خلال محاولة الربط بين بندولها المتحرك وبين الحركة البندولية للذراع الأب الذي حمل إلى البيت مصرجاً بدمائه، والذي أدى مصرعه إلى افتقاد الأسرة الأمر إلى تشتت وضياعتها. من خلال هذا كله يحاول كنفاني أن يكسب ساعته بعض الدلالات الرمزية حتى يشق إقحامها المستمر في الحدث بدلالات عدة. وقد نجح كنفاني إلى حد ما في أن يحول السعة إلى قوة فاعلة في نهاية روايته، حيث تلعب دقائق الملاحظة دوراً واضحاً في تعميق التناقض بين ما يجري داخل مريم، وما يحدث لحامد من ناحية، واستجابة زكريا لهذا كله من ناحية أخرى، وفي تخليق العمل الذي حله أراد البطل اجتراحه، خير أن مريم هي التي عطته نياحة عنه: فعل القتل، قتل زكريا.

وزكريا هو أقل شخصيات «ما تبقى لكم» أهمية، وأقلها إثارة للاهتمام. وهو في الوقت نفسه السعة الكفائية من شخصية جاسون في رواية «الصحب والعنف» الذي يجسد صورة الإنسان في أحط درجاته. إنه لا يعاى بشيء ولا يهتم بغير المظاهر الخارجية، ويحول كل شيء إلى قيمته المادية القسرية. وزكريا، كجاسون، جاهل، أناني، قذر، بمنلى، عفيه بالآراء والأحكام الجاهلة. وهو يخطف عن الآخرين في أنه يحاول أن يقطع صلته بالماضي، وأن يعيش الخاصر بطريقة فيها الكثير من البرجماتية وصيق الأفق.

وزكريا هو الشخص الذي بلوث شرف حامد، غير أن علاقته بحامد تنطوي على عناصر تماثل علاقة كويتين بدالتون إيمز الذي تلم شرف أخته، وعناصر تتصادم مع هذه العلاقة في الوقت نفسه. إن حامداً يريد أن يقتل زكريا كما أراد كويتين أن يقتل دالتون إيمز، ويمثل في تحقيق ذلك كما فشل كويتين. غير أن فشله لا يعود إلى شجاعة حصصه كما هي الحال مع دالتون إيمز في «الصحب والعنف» ولكن على العكس بسبب ضعفه

آخر. وبحول حياتها الجنسية إلى حالة ميرونية من الخطيئة الأخلاقية. ولأنه ينوق إلى البرهنة على خطر آراء أبيه هذا الصدد، فإنه ينشئ بالأسس الأخلاقية للحرارة الحوية، تلك التي تقول إنه إذا أخطأت امرأة فلماذا أن يكون ذلك بسبب أن الرجل كان أقوى منها وأجبرها على ذلك. ومن هنا فإنه كأنه وفي لا بد أن يتأثر لشره المثلوم، وأن يبادر بقتل من لوث شره.

غير أن كويتين بيوه بالفشل حينا بخرج هاتجها لمواجهة دلتون إيكر والانتقام منه لشره المهيص. ذلك لأنه يجد في دلتون صورة لرؤيته القهوجية أو المثالية عن ذاته كما يريد أن تكون إنه هادي، شجاع، عاقل، دمث، رابط الحاش، شقوق، قوي. ومن هنا لا يستطيع كويتين الحقيقي أن يرتفع إلى مستوى كويتين المثال، ويعود بالفشل من هذه المواجهة طالبا من أخته أن تقر بأنه هو الذي ارتكب معها جريمة الزنا بالمخارم، تلك الأسطورة البيرونية التي تؤكد لنا أنه ما عشق جسد أخته قط، بل عشق فكرة ما هو شرف آل كومبسون، وهو الشرف المحمول مقلدا ومؤقتا على غشاء بكارنها الرقيق الدقيق، كمن يريد أن يوازن مصفرا للكرة الأرضية لشاسعة على أنف فضة مدربة، وهو الذي ما عشق فكرة الزن بالأخت، عدل ذلك أمر لا يقتره أبدا، بل تعشق فكرة مسيحية من العقاب الأبدى لمثل هذه الخطيئة. وبذلك يستطيع هو نفسه، عرضا عن الله، أن يقحم نفسه وأخته في الجحيم، بحرمتها هناك إلى الأبد، ويقيها سليمة إلى الأبد، وسط البرن الأزلية (٣٠) من هذا يرى أن مأساة كويتين تكمن في أنه يريد أن يتحدى الزمن وأن يهزمه، وفي أنه يرى الكهات بوصفها قادرة على خلق الأعمال وليست مقلدة لما أو معيرة بها. وحيثما نفس الكلمات في أن تحول إلى أعمال يزداد إحساسه بدلا من ويتحر.

وصورة كادى التي تطل علينا من موج كويتين هي المصدر الذي انبثقت منه صورة مريم في رواية غسان كنفاني، وقد أصبحت مريم، وخاصة بعد ضياع الأم، مركز هام حامد. وهو يحس، كإحساس كويتين إزاء أخته، بالمسئولية عنها والعجز عن الاضطلاع بهذه المسئولية معاً. ولأنها مركز هام، من سقوطها يكتسب بالسبب له معنى دراميا حاداً. ويكتف كندى من درامية السقوط عندما يربطه بذكرها، الشخص الذي يحتقره، والحائز الذي أعلق أمامه طريق التحقيق، طريق الانتقام للأب الذي أدى عيابه إلى تدهور العالم ونخله. ومن هنا يصبح السقوط مأساويا ومضاعفا، ويجهر هذا السقوط على كل ما تبقى من استقرار أو منطق في عالم حامد، ويدهمه إلى حوص عمار الصحراء، على يسرح مريم المفقودة.. مريم الأم، مريم الأخرى على الجانب الآخر من هذا المظهر الصحراوي الذي طالما ألهم العشرات.. عليه أن يعبر هذه الصحراء قبل طلوع

ودونته. مركزها هو النقص الكامل لدالتون إيكر. ولابد من الإشارة هنا إلى أن التأثير يعبر عن نفسه من خلال التناقض الكامل بقدر مايسفر عن نفسه عبر التماثل أو التطابق الكامل. دالتون هادي شجاع قوى ورحيم، أما زكريا فإنه عصبي مهزوز جبان ضعيف وشرير. إنه أقرب إلى جاسون منه إلى دالتون إيكر. غير أنه يشبه دالتون إيكر في أن الكاتب لا يعطيه دوراً في عمية النص، فلا يوجد صوت روائي له، ولا تروى أي من الأحداث من وجهة نظره، ولا نسمع شيئاً على لسانه مباشرة، ألهم إلا ماترويه الشخصيتان الأساسيتان اللتان تتعاملان معه، واللذان تقدمان من وجهة نظرهما ما يدور أمامنا من وقائع وأحداث، فليس لزكريا منولوج خاص به، وإنما لا نسمعه، وإن كنا نسمع عنه.

أما إذا انتقلنا إلى مريم فإننا نجد أنها إزاء الشخصية الأساسية في كلتا الروايتين. فمريم هي السبعة الكتابية من كادى في «الصحب والعنف» ومع أن كادى لا تظهر كثيراً على مسرح الأحداث في رواية فوكير إلا أنها المحور الذي يدور حوله عالمنا بنجي وكويتين. والواقع أن كادى العانة تلعب الدور الرئيسي في كلا الدين، لأنه ما إن يغيب المحور حتى يعاني العالم من التصدع. وفي رواية فوكير لا نتعرف على كادى واحدة وإنما على اثنين، أو بالأحرى على صورتين متباينتين لشخصيتها. فكادى التي يقدمها لنا بنجي تختلف عن تلك التي تطل علينا من منولوج كويتين، إذ يمثل فقدان بنجي لكادى فقداناً للام الحقيقية الوحيدة التي عرفها، لأن كادى قد قامت له بدور لأم، عندما أحدثت على هاتقها الاضطلاع بالواجبات الأمومية التي نحت عب أمه الحقيقية السيدة كمبسون. ويمثل فقدان كادى أبها بسبب له فقدان المرعى، أو على الأقل يرتبط به.

وقد فصل غسان كنفاني صورتي كادى في روايته، فقامت الأم العانة بدور كادى التي يقدمها لنا بنجي، لأن غيابها يمثل بالنسبة لحامد ما يمثل غيابه كادى لبنجي. لقد أخذت معها عندما احتضت كل القيم والمعاني الجميلة في عالمه. أخذت معها الإحساس بأن العالم مرتب ومنظم ومنطقي، واختفى معها الإحساس بالانساق مع العالم والأمن فيه، وتركته وحيداً بلا سند ولا صدر يحسبه الحب والحنان. ومن هنا فإنه يردد شيئاً شبيهاً بصرخات بنجي كلما اصطدم بحدار العالم الأصم ولوكات أمك هاه! هذه الصرخة اللتاعة التي تعبر عن إحساسه بالصبيح، وعن أن لعالم قد تحمل عنه عدداً حرمه من أمه. وكما يرتبط غياب كادى بضياع المرعى في «الصحب والعنف» يرتبط غياب الأم في «ما نبقى لكم» بضياع الوطن، بضياع فلسطين.

أما بالنسبة لكويتين فإن كادى تمثل شيئاً آخر. إنها لا تمثل الأم بل الحبيبة المختلة والمسخيلة معاً. ولذلك فإنه لا يستطيع أن يفهم أو يفهم مسألة أن تعطى نفسها، راضية، لرجل



الشمس ، ومن هنا تتوتر أحداث الرواية كلها في قصة الزمن العاتية

وعندما نحطى مرم ، أو تسقط ، يتقدم زكريا للزواج بها قبل أن يسهر حين الخطيئة عن نفسه . وزواجه بها يجلب إلى شخصيته بعض ملامح زوج كادى : هربث هيد . الذي نجد أن مقابله مع كويتين كانت المصدر الذي استلهم منه كفاف ذلك انقضاء المرير بين حامد وزكريا . وقد طلبت السيدة كومبسون (الأم) من هيد أن يعتبر كويتين أخته الأصغر . أما زكريا فإنه يدعوا حامد به الصغيرة ، بأسلوب لا يخلو من زراية واستهزاء

وهناك تجاور واضح في منولوج كويتين بين صور الزواج وموت خلال رحلته ، وبالآخرى جوارته الطقسية عبر المدينة في آخر أيام حياته ، يوم أدائه مونولوجه . وهذا التجاور نابع من حقيقة أن زواج أخته كادى يسبب موته ويستحضر جوارته . أما في « ما تبقى لكم » التي استبدلت بموت كويتين هروب حامد . فإن هذا التجاور يتحول إلى تجاور لصور الزواج والزواج ، أو صور الزواج والحرب من نيسان حرب ١٩٤٨ . وهو نزوح يعتبر بالنسبة لرواية نوعاً من الموت ، ومصدراً لكل الشرور التي عانى منها حامد وقاسمت بها أخته . ومع أن ذكرياتها عن فلسطين انضامتها قبيلة للغايب ، فإن فلسطين المفقودة تتحول إلى سر خائفاً عنها دونه إلى فردوس مفقود . وحامد هو أكثر الشخصيات معاناة من هذا فقدان

وحامد هو النسخة الكفافية من كويتين ، وهي نسخة تؤسس علاقتها بالأصل عن طريق القائل والتناقض على السواء . فإذا كان هناك في أعماق كويتين إحساس صديق بنية لأمن والأسى ، لأنه أخفق في أن يعرف أباه جيداً ، أو أن يقيم معه علاقة حقبية وطيدة ، فإن هذا الإحساس نفسه يلوب في وجدان حامد الذي يتأسى على ذهاب أبيه قبل أن تتوطد علاقته به . ذهب ودميت معه كل أساليب الأمن والاستقرار . ذهب فاسار عمود العالم وضاع منه المعنى . والأهم من هذا كله أنه ذهب دون أن يتعرف عليه حقاً ، فوضع بذهابه الدامي هذا على كاهل حامد عبء الانتقام له وعبء النهوض بمسئولياته في الوقت نفسه .

ومحاول حامد ، كما فعل كويتين تماماً ، أن يوقف تدفق الزمن حتى يستطيع استيعاب هوضي العالم الذي هاب عنه الأب أو تحيى فيه عن مسئولياته للآين ، دون أن يؤهله للاضطلاع بهذه المسئوليات الحسام . غير أن الزمن لا يمكن أن يتوقف عن التدفق ، ومن هنا لا يجد مناصاً من الاعتراف بأن العالم الوحيد الذي له معنى قد مضى إلى غير رجعة ، وأن الماضى هو القيمة وهو الاستحالة معاً ، فليس بالإمكان استرجاع هذا الماضى الذي انصرم وساهم الوعي باستحالة استرجاع الماضى ولا

معنى الحاضر في تكثف عجز البطل وتصيق إحساسه بالهجز والإحباط . إنه ، ككويتين تماماً ، يحاول أن يعبر عن إحباطات الزمن والتعبير والتحليل التي لا تستطيع أخته إلا أن تعيشها وتتقلب على بواب الحيرة الحسية بها .

وهذا التناقض بين القدرة على التعبير عن شيء والاكتواء بيران معاشته ومعاناته يرتبط بتناقض جوهرى آخر في منولوج كويتين ، وهو التناقض المعقد بين الواقع من حوله والعالم المثالي الذي مضى والذي يريد البطل استرجاعه ، التناقض بين الجوهر الدائم والعرص الوقتى للتعبير . غير أن أسلوب تيار الوعي الذي يستعمله كل من هوكر وكفاف يحبط المثالي بالواقعي ، والحقى بالخطي ، بطريقة توحى باستحالة تعايشها أو تساوقها معاً ، وتضاعف العبء الملقى على كاهل الشخصية : عبء إيقاف الزمن واستعادة الماضى المردوسى المفقود . ومحاول حامد أن يحقق هذه المهمة المستحيلة ، لكن الرواية تنهى به وهو يواجه العدو في تيه الصحراء ، معه سكين ، ولكنه لا يستطيع أن يقتل بها الحندي الذي وقع في قبضته ، لأنه العدو وصيان الأمن أو البقاء في الوقت نفسه . وهذه هي مفارقة نهاية الدمية . وحامد على وعى شديد بهذه المفارقة ، ومخطورة وضعه وخرج مركزه ، ولكنه في الوقت نفسه عاجز عن قتل الحندي ، إذ يبدو أنه يعاني ، مثل كويتين ، من نزعة عاطفية مشبعة ومحبطة .

لكن حامد يختلف عن كويتين الذي لا يتجسد عالمه المثالي في صور موضوعية مجسدة ، والذي يصارع ليخلق أو يستعيد صورة هذا العالم المثالي الذي يؤرقه الانفجار إليه . لأن عالم حامد المثالي عالم حسي ملموس كجراحه الحقيقية . إنه عام بمد جذوره في الماضى المفقود الذي تتوارد مدده المأساوية الممزقة على وعيه ، وفي فلسطين الصائفة التي يرتبط بصور طفلية فيها قدر كبير من البراءة والنقاء والسذاجة معاً . غير أن حامد يتفق مع كويتين في الوعي بأن هذا العالم المثالي لا يمكن أن يتحقق في الواقع الموبوء المحيط به ، وبأن كل الدلائل الواقعية تشير إلى أنه عالم محكوم عليه بالضياع الأبدي ، أو على الأقل نصعب باستمرار أى أمل في تحقيق هذا المثال على الأرض ، لأنه ما إن تتخلق أجنة هذا العالم المثالي حتى يجهز عليها الواقع ويدمرها .

ويدفع هذا الوعي المأساوى كلا من حامد ، وكويتين من قلبه ، إلى المعاناة بما يسمى سارتر بالقلق الوجودى : حياء يعاني الإنسان إلى حد اليأس دون أن يستطيع الانتحار أو العثور على رؤية نصق على العالم من حوله المعنى . صحيح أن حالة القلق الوجودى تبدو أكثر عمقا وإقناعاً عند هوكر ، إلا أننا ملموس بعض سياتها عند كفافى برغم أن حداثة بطله وصحالة ثقافته تجعلنا نشعر بأننا أمام شاب لم ينصح عقلياً بعد ، ممتلئ برؤية فاجعة وحس يوى بضرورة الانتقام لأبيه ، ولكنه عاجز عن تحقيق هذا الانتقام أو فلسفه تلك الرؤية



غير أن ساء روايته « ما تبقى لكم » يحاول أن يرأب صدع هذا العجز ، بتعميقه للمعارقة بين حامد وزكريا . بالصورة التي تزيدنا وعياً بمسألة حامد ومزقه ، فحياة زكريا لا تسد الطريق أمام حامد للاشتغال لأبيه . ولا تنتزع من عالمه التراس - سليم - الذي كان يستطيع أن يهديه إلى طريق التحقق فحسب ، ولكنها تلوث مريم ، رمز الماضي الحى . وترداد هذه المفارقة جدة إذا علمنا أن حامد الجديد - ابن مريم - سيولد من صلاب الخائن زكريا . فمريم التي تحمل حين زكريا تتعهد بأن تسميه حامداً عندما يهرب حامد إلى الصحراء مكررة بذلك ما فعله كادى التي أصرت على أن تسمى جيبها عقب انتحار كويتين - سواء جاء ولداً أم بنتاً - باسم كويتين . لكن مريم تؤمن في سذاجة واضحة أن جيبها ولدها وأنها منسوبة لحامد وهي ، كما هو الحال مع كادى ، أكثر الشخصيات تلقائية وقدرة على العمل والعطاء . ولذلك فإن الشخصية الوحيدة المدخلة في الرواية ، التي تحقق بعض رجاءات حامد المخطئة ، كما تحقق رغباتها هي أيضا

غير أن دين حسان كنهان لرواية «الصخب والعنف» لا يقف عند حدود الأحداث والشخصيات . ولقد لاحظنا أنه يستعمل الرموز والصور والاستعارات نفسها وأنه يلجأ إلى لباء المعنى نفسه وإلى استعارة معظم قواعد السرد الروائي التي وضعها فوكير براعة في روايته ، واستعارة الوظائف نفسها أيضاً . لأن فوكير يوصف سرده الروائي المتشعب في نقل ما يريد أن يقدمه للقارئ عبر خلق لحظات كثيفة وثرية من التوتر الانفعالي وليس عبر السرد المتسلسل للمحطات أو الوقائع . كما أن الطبيعة الاجتماعية والمفصلة لهذا السرد تتصارع مع طريقة فوكير في ترتيب مادته الروائية في كتل ومجموعات ، لانهض علاقتها ببعضها على المنطق المنطقي ، أو الترتيب التناهي ، وإنما على شاعرية التابع لكيبى ، وجدانية القائل والتصادم ، على خلق نوع فريد من التماسك البنائي الذي يعتمد على تفاعل العلاقات بين هذه الحزبات والكتل والمجموعات بطريقة تخلق وحدة فنية مترابطة .

وهذا أيضا هو ما حاول كنهان أن يفعله ، لأن بناء المعنى في روايته لا يعتمد على مهارات التقية أو صياغات الصور الخادقة ، أو خلق الرموز الفنية الدالة ، أو بلورة منظور السرد الروائي ، أو تعدد هذه المنظورات بتعدد الشخصيات الفاعلة ، أو استعمال بعض الأدوات الفنية الخاصة مثل تيار الوعي ، وإنما يعتمد أساساً على مدى توفيق كل هذه الانجازات أو فشلها في أن تكون جزءاً عضوياً فاعلاً في وحدة واحدة متماسكة ، كما هو الحال في رواية فوكير .

وهذا - أيضا - بالإضافة إلى هذا كله مسألة الرمز الروائي التي تشير أية معالجة مستأنية لها إلى أن حسان كنهان لم يتأثر بفوكير بحسب ، وإنما سطا على زمنه الروائي برمته بكل تدخلاته الشعورية ، وشروحه المتعمدة في التسلسل الزمني ، وطريقته

الفريدة في إدماج الأشياء المتذكورة في قلب الواقع المعيش ، وزرع الماضي في تربة الحاضر ، وأهم من هذا كله في تبني السرد الروائي ذي الصوت الأحادي تحت قناع الحيلة السردية التي توحى بتعدد الأصوات . وهناك أيضا هذا التشابه أو بالأحرى التطابق بين المشهد الافتتاحي في « ما تبقى لكم » ومستهل متولوح كويتين في «الصخب والعنف» . والوظيفة المتماثلة لمسألة عذرية حامد وعذرية كويتين ، أو للرموز الثانوية في العملين ، كرمز المسكين أو رمز النار . وهي كلها أمور تؤكد عداوة دين كنهان لرواية فوكير . ولا أريد هنا أن أستسلم لإغراءات تفصيل القول فيها ، لأنني أريد أن أنتقل إلى الرواية التالية

إذ انتقلنا إلى رواية نجيب محفوظ «ميرamar» سجدت نفس إراءه رواي أكثر نمواً وحرية ، وأشد اقتداراً على استيعاب التأثير وهضمه وتحتنه . ومع أن نأثره برواية فوكير «لصخب والعنف» لا يقل قوة عن تأثير كنهان بها ، إلا أنه أقل وضوحاً وأكثر دهاء ولا مباشرة ، لأن قدرته على الاستيعاب والأخذ عن فوكير ونمطه أكبر بكثير ، ولأنه استطاع أن يكسوها ما نقله عنه بفلاحة كثيفة من الألفاظ المعنوية المتميزة ، إلى الدرجة التي تدفع البعض إلى تصور أننا لسنا هنا بإراء عملية تأثير أدبي ، وإنما بإراء عملية تناظر في التجارب الحصارية والخبرات الفنية ، نتج عنها هذا القائل الواضح بين الروائين ، وإلى أن رواية «ميرamar» تظهر لنا مدى تغلغلها في مسيرة نجيب محفوظ الروائية وانتمائها إلى عالمه المعنى . بصورة تبدو معها كأنها خطوة طبيعية في تطور نجيب محفوظ الروائي . فقد سبق له أن جرب ، في رواياته السابقة ، استخدام ما يمكن تسميته بالصورة البدائية من تيار الوعي . هذا فضلاً عن أن تشابه الموضوع ، وهو تصوير تداعي عالم بأكملة بقيته ومواصفاته ورؤاه ، هو الذي أدى إلى تشابه أشكال المعالجة ، وتماثل البناء والصياغات الأدبية

غير أن هناك الكثير من القرائن التي تشير إلى أننا أمام عملية تأثير أدبي واضحة . ليس أقلها أننا نعرف أن نجيب محفوظ قد قرأ فوكير وأشار إلى أعماله ضمن الكتاب الذين تأثر بهم ، وأنه أبدى في عدد من المناسبات إعجابه برواية «الصخب والعنف» وخاصة شكيبها المعنى البارز ، وأنه أشار إلى أنها من الأعمال التي نبتت إلى إمكانات المولج الداخلي الكبيرة في السرد الروائي ، ولكن ، وهذا هو الأهم ، لأن أية قراءة مستبصرة لرواية «ميرamar» تكشف لنا عن دين هذه الرواية الواضح «لصخب والعنف» ، وعن أن مسألة التشابه بين الروائين تعود إلى عادية عملية التأثير ، دون أن يقلل ذلك من أهمية مسألة التناظر بين التجريبتين الحصاريتين اللتين أفرنا هذين الروائين

ومن البداية نلاحظ أن «ميرamar» مثنها في ذلك مثل «الصخب والعنف» رواية تهتم بجدية بالعلاقة بين الماضي والحاضر بالطريقة التي يهبط بها الماضي الحاضر ويتفاعل معه . إنها تقدم لنا حاضراً يؤرخ تحت وطأة الماضي ويعاني من عذبه ،

كادى في «الصحب والعنف» ليس لها صوت روائى وإن كان لها دور روائى كبير

ولا يكفى أن نجد هذا التطابق في تركيبة الشخصيات الروائية. ولا يكفى أيضا تماثل الموضوع للبرهنة على تأثير محبب محفوظ برواية فوكتر، خاصة أن محبب محفوظ قد ركز على الأبعاد الاجتماعية لعملية الاسيار والتحلل، وهي سمة محموظية بارزة لا علاقة لها برواية فوكتر، وإن كان الجانب الاجتماعى واضحاً في «الصحب والعنف» إلى الحد الذى دفع إيرميج هارو إلى تقديم تفسير اجتماعى لها، بل اعتبار هذا الجانب الاجتماعى هو جوهر الرواية برمتها<sup>(3)</sup>. غير أنه من الضروري أن نتناول الشخصيات والأحداث بشئ من التفصيل حتى نتعرف على حقيقة العلاقة بين الروائين، وعلى مدى دين محفوظ لرواية فوكتر.

وإذا بدأنا بالشخصيات المسنة الثلاث، سنعلم أنها كلها شخصيات هامشية، فقدت هاميتها ونتمى حقيقتها إلى عام دوى واحتصر، وتركها وراءه عبر قدرة على التكيف مع عدم الجديد الذى حل مكان عائلها القديم. دريانا بنت الواقع امدى انقراض، تعاني في حاضرها من أمراض الشبوخة وأمراض الزهم والوسوسة كالسيدة كميسون تماماً، وتعيش مثلها في أوهام الماضى تاركة عبث النورس بأعباء العمل في ابنيون زهرة، كما تركت السيدة كميسون عبث مرها لبريحية ديلرى أما طلي مرزوق فإنه قد فقد مع التعبير ثروته كما فقدها الحمار مري؛ ومن هنا فقد اندمج مثله إلى إغراق همومه في سدابير الحمر، ومن الطبيعى أن تفقد شخصية من هذا الطراز الاهتمام عن حوّلها أو تنجسهم، وهذا ما فعله كل منها، وإن كان مري يقيم علاقة ود خاصة مع بنجي، الذى سمى في أوله الأمر باسم خاله مري، ثم تغير اسمه بعد ذلك بسوات إلى بنجي. والعريب أن طلي مرزوق لا يقيم أية علاقات مع شبان (ميرامار)، اللهم إلا علاقة ود ونعاطف مع حسنى هلام، النسخة المحموظية من بنجي.

أما عامر وجدى فإنه يتصل بالأب كوميسون عن طريق التماثل والاختلاف معاً، فعلى عكس الأب نجد أن لعامر وحدى «مونولوج» الخاص الذى يبدأ به الرواية ويبينها، والذى يصل بحريته ما بين مونولوجات الشبان الثلاثة. ومن هنا فإنه يقوم بتطبيق المدخل والحائمة معاً، ويحاول نجيب محفوظ في القسم الأول، وهو القسم الأطول، من «مونولوج» عامر وجدى أن يقدم حاله بالطريقة التى تحت قارنه على تبني وجهة نظر الشخصية الراوية للأحداث، وأن يحقق نوعاً من التوازن الدقيق بين الماضى والحاضر، وأن يقدم كلا منهما وقد انعكست صورته على مرأيا الآخر فأرهمت وعينا تفاصيل كل منهما وتناقضاته الحادة مع الآخر.

حاضر، يصارع بلا جدوى لتحرير نفسه من قصة هذا الماضى ولا حاجة لي هنا إلى أن أؤكد أن مفهوم محفوظ عن ميراث ادعى التقيدى وص قاعيته في الحاضر يختلف عن مفهوم فوكتر. إن اهتمام محفوظ الأساسى منصب على الحاضر الذى يتداعى، ويتهرأ تحت عيني الجميع الذين يبدو أن على عيوبهم عشوة فهم لا يفقهون مدى هذا التدهور أو دلالاته.

وفي أحد مستويات التفسير نجد أن الروائين مرثيان سيعدن، إحداهما تيكى الماضى، أما الأخرى فتدح على ما جرى للحاضر. عبر أن كلتا الروائين تتفقان على أن فقدان الحب وصبح الماضى إلى غير رجعة هما السببان الرئيسيان لتدهور المجتمع الحديث وانيار حاله القيمي المتأسك، وعلى أن معظم أشكال التدهور والتحلل الأخرى ليست إلا أعراضاً فلهين المرضين الكبيرين.

ويعتمد محبب محفوظ، كما فعل فوكتر، على أسلوب المولوح الداخلى في بناء روايته، فيتيح مثله لشخصياته الأساسية أن تروى كل منها الأحداث من وجهة نظرها. لكن مونولوجات محبب محفوظ أبعد ما تكون عن المعنى الحقيقي لمونولوجات الفوكترية؛ لأنها تفتقر إلى عفوية البوح الدائى، وتفتقر إلى التدهى الحرة وراء المولوح الداخلى؛ ولأنها تعاني من قدر كبير من حضور المؤلف المقحم. إنها في الواقع أقرب إلى السرد القصصى الموصوحي المكتوب في قالب المتكلم، والذى بطمخ إلى تقديم وجهة نظر شخصية ما في محاولة لجعل أبعاد الماضى الهشمة تلقى بوطانها على الحاضر. ومع ذلك فقد استمدت هذه المونولوجات البدائية من إبحاز فوكتر الروائى في «الصحب والعنف»، وخاصة مونولوج حسنى هلام الذى يستخدم بعض أخيل التناثية التى استعملها فوكتر في مونولوج بنجي. كما استمدت «ميرامار» نفسها من التفسير التفسى الذى نطوى عليه «الصحب والعنف»، والذى يتعلق بالمفهوم الفرويدى الخاص بالأنثى العليا - والأنثى - والهوى - والليبدو.

عبر أن أوضح أشكال التأثير برواية فوكتر في «ميرامار» هو بناء الشخصيات. ففي «ميرامار» نجد أنما بإزاء سبع شخصيات: ثلاث منها تنتمى إلى الجيل المس الكبير، وهى عامر وجدى وطلي مرزوق وماريانا. وتقابل هذه الشخصيات الثلاث في «الصحب والعنف» شخصيات: الأب كوميسون، والحد مري، والأم السيدة كوميسون. وأما الشخصيات الأربع الشابة: حسنى هلام، ومنصور باهى، وسرحان البحيرى، وزهرة، فإنها تقابل الأخوة كوميسون: بنجي وكويتى وجاسون وكادى على الترتيب. هنا بالإضافة إلى أن مونولوجات الشبان الثلاثة تظهر في «ميرامار» بنفس ترتيب مونولوجات الأخوة الثلاثة في رواية فوكتر. أما زهرة التى تقابل كادى فليس لها مونولوجها الخاص - برغم دورها المهم في الرواية - تماماً كما أن

وفي قسم عامر وجدى نجد أن الماضي يبتقي عبجاً وكان بعض الكلمات أو الأحداث قد لمست زياد رصاصاته فاصحرت مقاطعة الحاضر، لا بطريقة عموية وإنما بطريقة فيها الكثير من القصد والعقلانية. ومثل بنجي الذي يدخل قارئ فوكر في تلايف الماضي ويقذف به في دوامته المدوحة، نجد أن عامر وحدي هو أكثر شخصيات «ميرامار» قدرة على تقديم الماضي بقارئ. صحيح أن فوكر استطاع من خلال وصي بنجي الطفل أن يرتفع بالماضي إلى مستوى الحاضر، وأن يساويه به، وأن يلذّب اللابن معاً في تيار من الخبرات الاحباطية، وأن يكسبه من خلال تلقائية بنجي وطفليته نوعاً من الحضور والصلادة. لكن يجب محفوظ استعاض عن هذا كله بعقلانية وجدى الجافة، وبرؤية المرونة التي تحاول أن تتحنى وراء أقنعة من الأبوة أو الحس النصول. ومن هنا نتفق في أن يحقق للماضي هذه الحيوية والفاعلية والحضور الذي حققه فوكر، وكمرست طريقة تقديم الماضي في لحظات استراتيجيّة دالة ومختارة بوعي واضح للتعلق على الحاضر، أو لزراية به، أو إبراز عيشة كمرست هذا الإحراق صحيح أن نجد في تقديم عامر وحدي لباقي قدر كبيراً من الاتساع والشمول الذي يمتد من ثورة ١٩١٩ (٣٢)، ومحنة ١٩٢٥ (٣٣)، وأزمة حزب الشعب عام ١٩٣٠ (٣٤)، وأسطرأبات اطلعه في الأربعينات (٣٥)، إلى أحداث الثورة المحتمة حتى بداية الستينيات (٣٦)، غير أن هذا الاتساع ذاته يبرغم صيق الرفعة الروائية، وقد ساهم مع محاولة تبرير الماضي العقلانية في شحوب صورة هذا الماضي وانقارها إلى التوهج والحيوية.

وهذا كله يوشك أن يكون نقبض ما فعله فوكر في قسم سجي الذي يتميز السرد الروائي فيه باللامباشرة والشاعرية، والذي يؤدي افتقاره إلى التشابه مع الواقع إلى أن يظهر هذا الماضي وكأنه وحدة متميزة لها وجودها الخاص ومنطقها المتمرد، وليست مجرد تعليق على الحاضر. إن بنجي لا يقدم لنا أية وقائع، ولا يستندى أية تواريخ، ولكنه يقدم لنا دقات من الصور والبصائر والمشاعر التي تكتشف في نهاية موصاها الشاعرية العربية أن فوكر قد نجح في استحضار عالم بأكمله من الماضي تاريخه الاجتماعي ومواقفاته وقيمه ومبواته وهوميه. أما عند محفوظ فإن عامر وحدي لا يبدو أن يكون صوتاً ناصباً من ماضي، يعلق على الحاضر مستهدفاً إدانته، دون أن يجمع كثيراً في كسنا إلى وجهة نظره العقلانية المستبزة.

أما «مونولوج» حسني علام الذي يجيء مباشرة بعد القسم الأول من «مونولوج» عامر وجدى فإنه يحاول أن يقدم لنا لحاب الآخر في مونولوج بنجي، الخاسب الحسني، البصري، الذي يقدم لنا عقل يهرب من قيود العقلانية. إن حسني مثل بنجي تماماً، هم الأول إشباع حاجاته العضوية، وهو لذلك يرى نفسه مركز العالم الذي ترد الأشياء إليه؛ تكتسب غايتها منه وتتحقق كيونتها به. وهو يرى الأشياء كبنجي تماماً الذي

لا يربط بينها، ولا يعبه أن يصنّ عليها أي منطق.. إننا نقرأ كثيراً في قسم بنجي جملاً من هذا القليل:

«ودخلت بد ميرش بالملعة في القصعة، وساءت الملعة إلى في، ودمدغ السحار باطل في..» (٣٧).

جملاً توحى بأن بنجي هو مركز العالم، وأنه يرى الأشياء فقط في إطار علاقتها به، وكأنها تتحرك وفق عتبة محددة وهذا كله منطقي بالنسبة لمن توقف عمره العقلي عند مستويات الطفولة الأولى.. لكن محفوظ يستعير المنطق نفسه في مونولوج حسني علام الذي نقرأ فيه كثيراً جملاً من نوع:

«البحر يمتد تحتي مباشرة»... «أما العرة فتسقط بسحنة كلاسيكية. تذكرني بسرأي آل علام بطنطا»... «أصبقت بها»... «حملنا المصعد معاً»... «راحت السيرة بحوب الشوارع والأحياء» (٣٨).

تلك الجملة التي تتحرك فيها الأشياء بلا منطق أو ترابط، وكأنها مرئية عبر أحداق طفل لا يعبى ما وراء حركتها، أو كأنه مركز الكون الذي تكتسب الأشياء غايتها منه وبه، كما هي الحال مع بنجي، وإن كان هذا غير منطقي في حانة حسني علام، اللهم إلا إذا كان أسلوب مونولوج بنجي قد استهوى يجب محفوظ إلى الحد الذي فاته معه ارتباطه العضوي بالشخصية التي خلق للتعبير عنها.

أما جملة حسني علام المفضلة «فربكيكو.. لا تنمي!»، فإنها التجسيد اللغوي لحالة التحرر من الوعي واللوم معاً عند بنجي، ولا يجاهه اللامسؤول من الحياة. فحسني علام يتمبر، كبنجي تماماً، بصعف قدرته على أن يعقل لعالم. ومن هنا فإنه يراه على أنه مجرد منبر واستجابة! مجرد حيط من لصور البصرية والسمعية. غير أن عالمه ليس عالمًا بلا زمن، كما هو في الحال مع بنجي؛ ولذلك فإنه يعاني من عجزه عن التحرر من قبضة الماضي. وعلاقته بهذا الماضي هي علاقة حب وكراهية في الوقت نفسه؛ لأنه لو لم يهزم هذا الماضي أمام زحف الحاضر والتغيير لما عانى حسني علام من كل هذا العذاب. ويحاول حسني أن يجد في زهرة نوعاً من الخلاص، ولكن عندما تصده عنها يجار بالشكوى بالطريقة نفسها التي يشكوها بنجي كلما مع من شيء يحبه.

إذا كان كل من عامر وجدى وحسني علام يقدمون الأوجه المختلفة لمونولوج بنجي، فإن مونولوج منصور باهي يمسك أصداً بحث كويتين من القيم والمثل في عالم لا يمانى فحسب من فقدان، وإنما لم يعد يمانى بهذا فقدان. ومنصور باهي شديد الصعف، شديد السلبية ككويتين، كما يعجز مثله عن التعامل بفاعلية مع المارق الذي وجد نفسه، أو سبلاً أخرى - وصح نفسه فيه. ذلك لأن بحثه المهوم من هويته وعن حقيقة ذاته لا يمتنع به التوارث العلي أو النفسي، ولا يجهز على التناقص الحد بين

ماصيه المؤنث وأخاصر انكسب الذي كتب عليه أن يعيشه .  
ولكنه على العكس من ذلك يكثف من إحساسه بالمعجز والعزلة  
عن الواقع الخارجى ، ويشعره بالاعترا ب ، ومن هنا كان من  
الطبيعى أن يسير نائما إلى أحاييل الأعداء ، وأن يأكل من  
طعامهم ، حتى أصبح مفقد العقل و الروح .

وعند منصور باهى الرئيسى ، كما هى الحال مع كويتين ،  
هو ماصيه الخاص الذى لا يستطيع منه فككا ، ولا يقدر فى  
الآن نفسه على هزيمته أو التخلص منه . ومن هنا فإن طريقه  
الوحيد للخلاص لا يتحقق إلا بتدمير الذات . ونحن نعرف أن  
كويتين ينبغ منهى طريق تدمير الذات ويتحرر ، أما منصور  
باهى الذى يعتقد إلى شجاعة كويتين المعنوية فإنه يريد من  
الواقع الخارجى أن يجهز عليه لأنه عاجز عن الإجهاز على نفسه  
والواقع أن محاولته لتحقيق لقتل سرحان البحيرى ليست إلا ، فى  
بعض مسئوليات معها ، محاولة للانتحار ، لقتل هذا المصور  
باهى القابع فى دحلته ، والذى لا يستطيع أن يطبق نصرته أو  
يختمه أكثر من فعل . ومن هنا فليس غريبا أن يقول له

« لا حياة لى إلا بقتلك » (٢٩)

ومنصور باهى ، مثل كويتين من قبله ، بطل هاملى ، تشبه  
حياته بالإهراط فى التفكير والتردد والحزن والخيرة إذا تصرفت  
النساء . وإذا كان كويتين قد عانى كثيرا من شخصية أبيه ،  
السيطر المستبد ، فإن منصور باهى يعانى هو الآخر من تسلط  
أبيه واستبداده . وهو شبيه كويتين أيضا فى أنماولع بأفعال  
تدمير الذات وتعذيب النفس وإدانها . ومن هنا فإن نفسه  
يتحول فى النهاية إلى قطعة إنشائية مؤثرة حول المعاناة وخيبة  
الأمل التى قامى بها كل من كويتين وحامد بطل غسان  
كنعانى .

وكما حاول كويتين أن يتحمل مسئولية سفقة كادى ، وأن  
يقنعها بأن تعترف للجميع بأنها فقدت عذريتها بسبب اعتدائه  
هو عليها ، فإن منصور باهى يحاول هو الآخر أن يقنع زهرة بأن  
تقبل مسئوليته عن سقوطها ، وأن تقبله زوجها لها ، عندما  
يجمعها سرحان البحيرى ويتحلل عنها . بل إن مشهد معانته لها  
فى الأمر وحبب للرواج يوشك أن يكون إعادة كتابة لمشهد إقناع  
كويتين بكادى بأن تعلن للجميع أنه هو الذى أهمل عذريتها  
وأشبهت بكارتها (٣٠) . وكما رفضت كادى فكرة كويتين ، تعرض  
زهرة ورجل الصرامة نفسها ، طلب منصور باهى ، بل لا تعتبره  
طلبا عن الإطلاق ، معلنة استحالة كاستحالة اقتراح كويتين  
نائما . وعلى العكس من كويتين الذى يعانى من البحث المفضى  
عن العالم الذى اندثر ، ويتعذب نفسيا تحت وطأة وعيه  
لأخلاق ، نجد أن منصور باهى ليس إلا حالة نفسية أو عقلية  
لا يستطيع الكاتب نفسه أن يشخص دائما ، بل إن الفارق  
لوصح بين حقيقة منصور باهى وبين ما يجب أن يمثل فى البناء  
الكلى للرواية دليل آخر على دين عجيب محفوظ (للصخب

والعف) . إن محاولة عجيب محفوظ لخلق نسخة مصرية من  
كويتين . لتكون بمثابة الأنا العليا فى روايته ، تحقق فى إقناع  
القارىء أو فى اكتساب قدر معقول من الصلابة والتماسك ،  
ضمن الإطار الشامل للبناء الروائى . ولا عروى أن يمثل  
منصور باهى الصامت الحزين المعبى فى أن يكون الأنا العليا  
ليسيون (ميرامار) ، ناهيك عن أن يكون الأنا العليا لمرحلة برمها  
أو لحيل بأكملة ، كما كان يبنى أن يكون

وإذا كان منصور باهى قد أحقق على هذا المستوى ، فإن  
سرحان البحيرى نجح فى أن يكون (أنا) الرواية و(أنا) البنيون  
و(أنا) الفترة الأناى إلى حد ما . إنه ، كجاسون فى «الصخب  
والعف» ، لا يهتم إلا بذاته ، ولا يعبأ بمشاعر الآخرين  
أو مصالحهم . وبرايم فقط ، إما كأدوات لتحقيق مآربه ، أو  
كعقبات فى طريقه إلى «الحاي لايف» التى يحلم بها ، والتى يفتح  
بها موبولوجية . وهو لا يعبأ ، كجاسون أيضا ، بالمثل أو  
الأخلاقيات التقليدية ، ويترجم كل شيء إلى قيمته النقدية ،  
فقد حلف وراء ظهره قيم القرية ومثالياتها كما حلف جاسون  
وراء كل قيم الماصى وكل أخلاقيات آل كمسون التقليدية ،  
وصمم على النجاح فى المدينة ، ووفق قوايها ومواضعها  
الأخلاقية منها كان النى . ومن هنا فإنه يسعى استمنا ثقة الدس  
فيه ، ويخدع أشد المقرين إليه ، كما خدع جاسون أقرب الناس له .

وإذا كان جاسون هو أكثر الشخصيات فى «الصخب  
والعف» إساءة إلى كادى وإبتزازا لها ، فإن سرحان البحيرى هو  
أكثر شخصيات «ميرامار» إساءة لزهرة وإبتزازا لعواطفها .  
والواقع أن أية دراسة لوصع جاسون على الخريطة الاجتماعية  
لعالم فوكر الخبائى فى يوكنا باتوا ستكشف لنا عن أن انتباهه  
الحقيق ليس لآل كمسون وإنما للطبقة الجديدة ، مساعدة من آل  
منوز مع أنه ينحدر من أصلاب كمسون . وقد اكتشفت أمه  
ذلك فيه منذ البداية ، لذلك تقول أكثر من مرة :

« جاسون هو الوحيد بين أبنائى الذى يتبع بحس عمل .  
والفصل فى ذلك يعود إلى » فهو يحمل خصائص أهل «أنا»  
الآخرون فكلهم كآل كمسون » (٣١)

وسرحان البحيرى هو الآخر يتبنى إلى تلك الصيغة الجديدة  
الطالعة نفسها ، التى يعتبرها فوكر مسئولة عن تدمير المدن  
الأخلاقى للمجتمع الأمريكى القديم فى الجنوب . ويتفق محفوظ  
مع فوكر فى نظرتة إلى هذه الطبقة الجديدة الطالعة ، وإن مثنى  
الذى يختاره بالطريقة نفسها التى اختار بها فوكر بطله ! فمع أن  
آل سوبر لا يظهرون فى «الصخب والعف» ، فإن جاسون يرب  
كيف تطلعت نفوذهم السى بين أعدائهم . وسرحان البحيرى  
ليس ابن الطبقة الجديدة الطيبي ، ولكنه ابن الملاحين ، الذى  
أصبح الممثل القبيح للطبقة الجديدة فى «دولة العمل  
والملاحين» .

الحياة دوماً خوف . وهي تعرف أيضاً أنه لا يشتهيها حقاً ، وإن عرض عليها الزواج ، ومن هنا ترخص عرصه بالحلقة والنصيح نفسها اللذين رفضت بهما كادى فكرة كويتين البيرونية .

وبالإضافة إلى هذا التشابه القوي بين الشخصيات والأحداث، الذي لا يمكن أبداً إرجاعه إلى مجرد المصادفة ، نجد أن هناك بعض الدلائل الأخرى على تأثير «ميرامار» لقوى «الصخب والعنف» ، التي تسفر عن نفسها من خلال دراسة البناء الروائي للمعملين . فبالإضافة إلى المونولوجات الثلاثة للأخوة كميون ، يكتب فوكر قسماً رابعاً ينهى به روايته . وهو القسم الذي دعاه بعض النقاد بمونولوج ديلزي - الخادمة الزنجية التي تنهض بكل أعباء البيت ، بما فيها عبء أمومة بنجي بعد أن تخلت عنه السيدة كميون . وهذا القسم الرابع والأخير مكتوب على لسان المؤلف من خلال السرد الموضوعي بصير الغائب . ومن هنا فإنه يختلف عن المونولوجات الثلاثة لسابقة عليه ، في الصياغة واللغة وطريقة السرد القصصى معاً .

وقد حاول محفوظ أن يتقد فوكر في هذا ، وأن يحق تقليده تحت قناع تنكري لايسهل كشفه . لذلك قدم الجزء الختامي من مونولوج عامر وجدى في نهاية الرواية ، ليعلق فيه على الأحداث ، وليخبرنا بما جرى بعد آخر الحوادث التي استقبلها من المونولوجات السابقة . وهذا الجزء الختامي من مونولوج عامر وجدى يشبه القسم الرابع من «الصخب والعنف» إلى حد كبير . إنه قصير مثله ، مليء بالمعلومات ، لفته إخبارية . وحمله قصيرة ومباشرة كما أن وظيفته في الرواية هي نفس وظيفة قسم المؤلف في رواية فوكر . ولفته تختلف كثيراً عن لغة الأقسام السابقة ، وحتى عن لغة القسم الأول من مونولوج عامر وجدى نفسه .

ولأندري لماذا كتب نجيب محفوظ هذا القسم الإخباري الأخير على لسان عامر وجدى ولم يكتبه بأسلوب السرد التقليدي بصير الغائب . اللهم إلا إذا كان يريد إخماء مداخلة دينه لرواية فوكر . ولا يمكن إيجاد تفسير قى من داخل الرواية لتقسيم مونولوج عامر وجدى إلى قسمين بهذه الصورة . كما أنه أزعج أن القسم الثاني لا يضيف شيئاً إلى شخصية عامر وجدى ، وإن أشبع فضول القارئ لمعرفة ما جرى . ومن هنا فإن تفسيره البائى لانتعش عليه داخل الرواية وإنما نجده في الرواية الأم ، في رواية فوكر «الصخب والعنف» . وبذلك تكشف لنا الدراسة المقارنة عن بعض المشاكل البائية ، ونعجبنا في الآن نفسه بصورة لا تستطيع الدراسة البائية المستغنة للرواية بمعرون عن المصادر التي أثرت فيها أن تحقنها .

وسرحان البحيرى برحمانى قصير النظر كجاسون ؛ ولذلك فإنه مايلت أن يصلب نفسه على صلبان من صسعه الخاص . ومن هنا كان من الطبيعي أن يحتل مونولوجه بالتناقضات كما هي الحال مع جاسون . وهي ليست تناقضات ناجمة عن التعاق أو فقدان التبرير العقلى أو ازدواج المعيار الأخلاقى أو التذاع فحسب ، وإنما أيضاً بنت نوع عصا من عصاب النفس وأدواء الروح . وإذا ما كان جاسون مقتنعاً بأن كادى هي المستوة عن ضياع مستقبله لأنها بددت فرصة تعينه في البنك ، وهي الوظيفة التي وعده بها خطيبها هربرت هيد ، والتي لم يسمحها له لانعصامه عن كادى ، فإن سرحان البحيرى يعتبر صفته التي تعد زهرة مثلثاً الوحيدة في «ميرامار» - مسؤولة عن تبدد طموحه وصياحه مرص تقدمه .

وسرحان البحيرى يشبه جاسون الراغب في استغلال كادى سرّاً ؛ الراغب عن الاقتران بأي شيء يمت لها بصلة علناً ؛ لأنه يريد أن يستغل زهرة سرّاً ولكنه يرفض أن يرتبط بها في العلن . وهذا طبيعي ؛ لأنه لا جاسون ولا سرحان يقادر على حب أحد سوى نفسه ؛ إنها النموذج المثالى لحب الذات في الروايتين . وعندما يبلغ حب النفس هذا متناه فإنه يؤدي إلى تدميرها . وهذا هو ما يحدث في حالة سرحان الذي يتحرر . ربحاً بيبة عن مصور باهى ، كويتين رواية «ميرامار» .

ونقابل زهرة في «ميرامار» كادى في «الصخب والعنف» . ومن هنا فليس لها مونولوجها الخاص مثلها هو الذي كانت كادى بعضاً محور اهتمام بقية شخصيات الرواية . ومن البداية نجد أن موقف شيان «ميرامار» الثلاثة من زهرة يتفق تماماً وموقف الأخوة الثلاثة في «الصخب والعنف» من كادى . ففى مجتمع مختصر وأسرة تدوى ، نجد أن كادى هي الإنسان الوحيد الذي لا يزال يتوهج بالحبة ، والذي لا يخاف من خوض برحها ومن المراقبة أن هذه الخاصية ذاتها ، التوهج بالحبة ، هي التي تسبب قدراً كبيراً من الألم والمعاناة للآخرين . وهذا نفسه بمكنا أن نقوله عن زهرة التي يثير اسمها ذاته الرمز الذي يربط «الصخب والعنف» بينه وبين كادى : زهرة العمل .

زهرة ، مثل كادى تماماً ، تختار الحياة التي تربدها . ولا تملك بكل إساءات الآخرين لها ، أو بمعنى أدق لانتها هذه لإساءات عن المضي فيها وطنت نفسها على تحقيقه . وهي تبادل الآخرين مشاعرهم بشكل صحى . نجد أن علاقتها مع مصور باهى ترسنت أن تعكس لنا علاقة كادى بكويتين ؛ إذ تريد أن تنصحه بالتخلي عن هذا التردد المميت لموخرى غمار

## الهوامش :

- (١٧) نشرتها دار العلم للملايين بيروت لأول مرة عام ١٩٦٣ بالاشتراك مع مؤسسة فرانكفيلد.
- (١٨) راجع قوله حول (عشرة أدباء يتحدثون) ص ٢٧٦ .
- (١٩) راجع غاروق شوش ، مع الأصدقاء ، الآداب عدد يونيو ١٩٦٠ .
- (٢٠) راجع لزبد من الصاميل حول هذا الخلل .
- James B. Meriwether (Notes on the Textual History of the Sound and the Fury), Papers of the Bibliographical Society of America, LVI, (1962), pp. 294-99, and R. P. Warren, Op. cit, pp. 99-100.
- (٢١) غسان كنفاني (الآثار الكاملة) الروايات ، المجلد الأول ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ١٥٩ .
- (٢٢) وليام فوكنر (الصحف والمف) ترجمة جورج إبراهيم جورا ، وكل الإشارات بها بعد مأخوذة من هذه الترجمة العربية ، ط ١ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ١٧٧ .
- (٢٣) الصحف والمف / ص ٢٢٢ .
- (٢٤) ما تبقى لكم ، ص ١٦١ .
- (٢٥) المرجع السابق ، ص ١٦٢ .
- (٢٦) المرجع السابق ، ص ٢٢٥ .
- (٢٧) الصحف والمف ، ص ١٣٢ .
- (٢٨) المرجع السابق ، ص ١٧٢ .
- (٢٩) ما تبقى لكم ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .
- (٣٠) الصحف والمف ، ص ٤٠ .
- (٣١) راجع .
- Irving Howe, Op. cit, pp. 157-174.
- (٣٢) راجع نجيب محفوظ ، (ميراث) ، مكتبة مصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٧ ، ص ١٨ .
- (٣٣) ميراث ، ص ٢٠ .
- (٣٤) ميراث ، ص ٦٧ .
- (٣٥) ميراث ، ص ٢٦ .
- (٣٦) ميراث ، ص ١٤ ، ٥٢ ، ٥٦ ، وغيرها .
- (٣٧) الصحف والمف ، ص ٧٧ .
- (٣٨) ميراث ، ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٥ ، ١١٤ على الترتيب .
- (٣٩) ميراث ، ص ١٩٨ .
- (٤٠) راجع (ميراث) ص ١٩١ - ١٩٣ والصحف والمف ص ٢٢٢ وما بعدها .
- (٤١) الصحف والمف ، ص ١٥١ .

- Annn Bahkian, (The Objective of Comparative literature), (٢) Comparative literature, ICLA, Proceedings of the Second Congress, (University of North Carolina Press, 1959) p. 237
- Claudio Guillen, (The Aesthetics of Influence, Studies in (٣) Comparative literature), Ibid, p. 181
- Rene Wellek, Concepts of Criticism, (New Haven, Yale University (٤) Press, 1975) p. 289
- Claudio Guillen, Op. cit, p. 187 (٥)
- راجع عن سبيل المثال : (٦) Conrad Aiken, (William Faulkner, the Novel as Form) p. 30 in Robert Penn Warren, Faulkner, (Englwood Press+McHall, 1966)
- Gary Lee Stonum, Faulkner's Carow, (Ithaca, (٧) Cornell University Press, 1979) p. 61
- Gunter Blocker, p. 122 and Allen Tate p. 275 in Robert Penn Warren Faulkner
- Leon Edel, The Psychological Novel (Gloucester, Mass, Peter (٨) Smith, 1972) p. 176.
- Edmond L. Volpe, A Reader's Guide to William Faulkner (New (٩) York, Farrar, 1973) p. 86.
- جان بول سادزر ، عوالم ج ٢ (أدباء معاصرون) ترجمة جورج طريشي ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص ٤٩ .
- Jean Pouillon, (Time and Destiny in Faulkner), in R. P. Warren, (١٠) Faulkner, pp. 79-86
- Irving Howe, William Faulkner, a Critical Study (Chicago (١١) University of Chicago Press, 1973) pp. 157-174
- (١٢) راجع كتابه عن فوكنر
- Malcolm Cowley, The Portable Faulkner (New York, The Viking Press, 1946).
- (١٣) راجع
- Michael Millgate, The Achievement of William Faulkner, (New York, Random House, 1966) pp. 94-111 and pp. 95.
- (١٤) راجع
- Edmond Volpe, op. cit, p. 95-97.
- (١٥) راجع أيضاً
- Gary Stonum, Op. cit, p. 78.
- Edmond Volpe, Op. cit, p. 93. (١٦)



# فكرة فناوست منذ عصر جوته

## كمال رضوان

منذ مائة وخمسين عاما . أي في شهر مارس من عام ١٨٣٢، تولى يوهان فولفجانج فون جوته - أمير شعراء ألمانيا - بل كبير الأدب الألماني قاطبة . بعد حياة طويلة راسخة بالأعمال الحليّة . لم يكن جوته ذا باع طويل في الشعر فحسب . بل كان رجلا دولة من الطراز الأول . ومديرا للمسرح . وله محو في العلوم الطبيعية . إلى جانب مؤلفاته الأدبية والفنية الأخرى ، كما كان من كتاب السيرة العظماء .

«ولما مات» - والكلام للأدب العربي الصالح عباس العقاد - «دفن إلى جانب صديقه شلر في مقبرة الأمراء . وأقيمت له التماثيل ، وحُطت آثاره في داره ، وتنافس جرمان النحس وجرمان ألمانيا في تخليد ذكره . وشرح مؤلفاته . وتدوين الكبير والصغير من أخباره» . ويواصل العقاد حديثه في «تذكار جيتي» ، الذي كتبه عام ١٩٣٢ . فيقول

«واليوم يحتفل الجرمان بذكرى وفاته . فتشارك الحكومة والشعب في تقديس هذه الذكرى ، ويصعد الأحراب في هذا الغرض على اختلاف أغراضهم . وتشتغل الصحف بحديثه حتى التي لا علاقة لها بالشعر والأدب ، فصحف الأسنان تكتب عن أسنان جيتي . وصحف السباق تكتب عن جيتي وركوب الخيل . وصحف الأرباب تكتب عن ملابس جيتي وأزياء عصره»<sup>(١)</sup> .

أن يحيطوا بصاحبهم ويحسروه في دائره . لا تفتت منهم دقيقة من حياته أو آثاره . هم يبدؤون في ذلك ، وشخصية جوته تدأب في العظم والامتداد ، تمتد كما تمتد لبحث . وكذلك عظماء الرجال ، لا يلعون أوج العظمة حين يموتون . وإنما يبدأون هذه العظمه حين يموتون»<sup>(٢)</sup>

ولنا هنا بصدد الحديث عن حياة جوته . ولا حتى عن شخصه ومكانته ، ناهيك عن أعماله ومؤلفاته . ولكن أردت أن أترك الحديث لعظيم في منزلة العقاد - الذي يحتفل أيضا بذكراه في هذه الأيام - بمحمد زميلا له كثرت عنه الكتابة كثرة لا تكاد تحصى . وهو عميد الأدب العربي طه حسين . «يحاول الباحثون والمتفنون

بطوائف من الصور والمبكرات التي طعت على الإطار حتى كادت تحجبها<sup>(١٧)</sup>.

صهر جونه مارأي وماقرأ في بوتقة فكره ، وترك الموضوع يعتمل في ضمه زهاء ستين عاماً ، لتخرج المسرحية في ثوبها الشعري الخالي

حالف جونه كل السابقين له في أن وضع مقدمة للمسرحية ، وهي تمثل عملية استهلال أو فائحة في السماء . يتعمق فيها الملائكة الأبرار بعظمة الواحد القهار . ثم يظهر إبليس ليقصد بني الإنسان . وكيف يتدبى بعضهم بعضاً لمفاز . ويسأله رب لعة عن بعد الراصين ، وبخاصة عن فاوست . فيجده إبليس . مدعي أن فاوست لم يعد من الصالحين ، فقد تمادى في أحلامه وأوهامه ، متحليلاً أن العلم على كل شيء قدير . ولم يعد هناك شيء برصيه

ويستأذن إبليس الرب في أن يمر فاوست إلى طريقه ، ويحيد به عن سبيل الرضا ليعصى رب العباد . ومع أن الرب يسمح للشيطان بذلك ، إلا أنه - سبحانه وتعالى - يؤكد أن الرجل الصالح - مهيأ ظلمت بصيرته - لا يلبث أن يتدبى إلى الصراط المستقيم . مصداقاً للآيات الكريمة : قال رب بما أعويني لأزين لهم في الأرض ولأغوينهم أجمعين . إلا عبادك منهم المخلصين (الحجر ٣٨ - ٣٩) ثم : إن عبادي ليس لك عليهم سلطان إلا من اتبعك من العاوين (١٥ / ٤٢)

وتنتقل الأحداث من السماء إلى الأرض . حيث تبدأ حيوة المأساة : يسعى مفيسو إلى فاوست ، ويحاول أن يعتدي شكوكه في أن العلم لن يأتيه بما يريد . في حين يستطيع مفيسو أن يغمره بمعدات الدنيا ويمتع الحياة . وفي اللحظة التي يشعر فيها فاوست بأنه بالماثني . ويشعر بالسعادة والرضا . فإنه يصبح من حزب الشيطان

وقع فاوست ومفيسو الاتفاق . وبدأ إبليس يمارس مهنته . ويحجب به الآفاق . كان كل مايسمه فاوست هو التروء من المعرفة . والوقوف على أسرار الكون . بعد ما عجز عن تحقيق ذلك عن طريق دراساته للعلوم والفلسفة والأديان . لم يبق أمامه إلا أن يطرق باب السحر ، مستعيناً بالشيطان

ولكن يصبح تعنى فاوست في العلم والمعرفة . يتم لقاءه بيه وفيه فاجزء . وهو أستاذ جامعي متروى رصوا من العلم بالقبيل . وخصوصاً ما كان له آنذاك شأن جليل . بمعنى أنه يشد السمع ويصبت حتى لو اكفى من العلم بالقشور دون اللاب . ويحب السعي وراء ما هو أحسن تبعاً ضائعا .

شأن بين هذا المفهوم وبين مفهوم فاوست ، الذي كان كماله ارداد علماً شعر بأنه لم يحصل سوى قطرة من بحر عميق لأعوام . وأن علمه أن يواصل البحث ليصل إلى تدرج العوالم . ويقترب من الحقائق . فالطبيعة ما رحت أمامه عامصة مطمنة . تكشفها لأسرار في وضع البهار . انصرفت نفس ما حبر في لده واحده هي لاصلاخ

ومن ثم هوف يقتصر هذا الحديث في ذكرى وفاته على موضوع شمله طوال حياته ، وانتهى منه في العام السابق لماته ، وهو موضوع فاوست ، وهو موضوع «النفس الإنسانية بين الفكر والعقدة والهو ، وبين العلم والسحر ، ثم بين اليأس والرجاء والحرام والعفوان»<sup>(١٨)</sup>.

ودون أن نعرض لأصل الأسطورة في العصور الوسطى ، أو حتى لأصلها التاريخي أيام عصر النهضة<sup>(١٩)</sup> - يكفي أن نعرف أن صلب الفكرة يدور حول الإنسان وتعطشه إلى المعرفة والحرة ، حتى لو محاذ في سبيل تحقيق هذه مع الشيطان ، وعلى تعارض ذلك مع حقائق الأديان ، بل عنوم الطب والفلسفة ، أو مواسمه للشجوة والسحر .

احتضنت طرق المرض لفكرة فاوست من عصر إلى عصر ، ومن بلد إلى بلد ، بل من أديب إلى أديب . وضعها بعضهم في شكل قصة ، وآخر في مسرحية ، وثالث في قصيدة ، يتساوى في ذلك الإنجليزي منهم والألماني والفرنسي والعربي .

وجاء القرن الثامن عشر - المعروف بعصر التنوير - فتناولها ليسنج مدم عصر التنوير ، وكان أول من كتب المعبران لفاوست ، فلم يشأ أن يجعل الصنع في استجلاء الحقيقة ، والشوق إلى استطلاع أسرار الحسن والحسن ، مأثمة بمآقب عليها المرء باللغة السرمدية . وحصل لرهان بين الله والشيطان رهانا حاسماً لحزب الشيطان الذي خرجا لحزب الله<sup>(٢٠)</sup>.

وأعجب جونه بفكرة الخلاص فوضع المأساة على هيئة الإنسان كتب فاوست ومارجريت المعبران ، ولقيستو الخلدان - «ألا إن حرب الشيطان هم الخامسرون»

ومن هذا المنطلق عرض جونه لجميع جوانب للمأساة البشرية في مسرحيته الخائفة . التي نقلت إلى كل اللغات الأوروبية وهم الأوربية ، ثم استطعت أشعتها حتى صمرت الآثار الأدبية المختلفة ونجاورتها إلى الفلسفة ، وليس هناك أديب من أدياء القرن الماضي ولا من أدياء هذا العصر إلا تأثر بفاوست ، وليس هناك ملوف إلا تأثر بفاوست قليلاً أو كثيراً في علمته<sup>(٢١)</sup>.

وقبل أن نعرض مدى انتشار الموضوع ، أرى أن نقترب قليلاً من ذلك الأثر الأدبي عند جونه .

أعاد جونه من كل مارأي من عروض لقصة فاوست ، بدءاً من مسرح العرائس أيام طفولته ، إلى الفرق للمسرحية الطوقة «المتجولة» التي كانت تمثل فاوست ضمن استعراضاتها ، والتي خلطت فيها بين مأساة والمهارة ، كما أعاد من كل ماقرأ من الموضوع منذ ظهور الكتاب الشعبي عام ١٥٨٧ ، وبعد وضع الأديب الإنجليزي كريستوفر مارلو مسرحيته . هذا فضلاً عن القرن الثامن عشر ومن فيه من الأديباء ، أمثال ليسنج وشعراء العاصمة والانفادع .

غير أن هذه الاقادة التي نتحدث عنها كانت بمثابة الاطلاع وجمع المادة ، أو بمعنى آخر كانت بمثابة الإطار الذي ملأه المؤلف

على مختلف الأسفار ، وأن يحشو رأسه بتحصيل ما سبقه إليه الأولون دون طمع في تجديد . وهو بذلك راض سعيد ، في حين تتارع صدر فاوست رعنان : إحداهما دنيوية ، تنشت بالأرض ، وتحس بالآلام اناس وآلامهم ، وتعمل على خلاصهم ، والأخرى ملائكية ، تريد أن تحترق الأحواء ، وتخلق في السماء ، لتكشف أسرار النعيم والشقاء ، تأتي له إذن بالقصة والرصاء ؟ « يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء » ( ٢ / ٢٥٤ ) .

أطلق فاوست لنفسه العنان ، وانطلق مع حليفه الشيطان ، ليريه ديبا الإنسان ، وما بها من صروب والوان ، بقوده مبيتو إلى حانة ورياح في ليلج ، ليعيش في جو الطلقة والمرح ، وجو التاربي وضمورين . ثم يدلفان إلى ماستي مطبخ السحرة ، حيث يحصل فاوست على شراب بعيد إليه صباه . ويظهر عليه أثر الشب في الحال ، فتورق نفسه شهوات ، ويتوق إلى اللذات . يقف هناك أمام المرأة المسحورة يرى فيها صورة عادة حساء هي آية في الخيال ، وهي صورة هيننا التي لن ينالها إلا في الجزء الثاني من المساة .

جس فاوست يلتقط الأنفاس في الطريق ، وقد توارى عنه الرقيق ، ومجأة تمر أمامه مارجریت ذات الخيال الرقيق . وتصادفها فاوست فتخلص منه وتمضي في طريقها ، يطلب من مبيتو أن يجمعه بها ، وهذا ينجح يظهرها وهما بها .

يهتده فاوست بصح لانفاق ، إن لم يتم بينهما التلاق . ويهديه مبيتو إلى بيتها ، ويقوده إلى غرفها . جلس فيها فاوست الباطية والتسني ، ولج جوها الطهارة والإيمان العميق . وتردد في مطلبه . ولكن مبيتو يشجعه ، فيضع لها صندوقا به تحف وحلى ، جن حونها به عند رؤيته . لكن أمها اشتكت فيه رائحة المال الحرام ، واستندعت القسيس لأخذ رأيه ، فصادره لحساب الكنيسة ، فهي وحدها تستطيع أن تهضم المال الحرام . - وهو قد يمارسه جوده تجاه الكنيسة .

يأمر فاوست شيعته بأن يجهز لها حظيا أخرى ، ويرتب لها اللقاء . وتم له ما أراد حقا ، والتي مارجریت في بيت جاريتها مارتا . وهناك عرف عن مسرحيت الكثير ، هي التي ترعى البيت وترعى والدتها ، بعد وفاة شقيقها الصغرى ، وبعد أن انتظم نسورها في الحندية ، وأحذا يتادلان أرق التعبيرات وبعض الصلات . ثم ينصرف الحبيب على أمل اللقاء القريب .

وفي مغارة بالغاثة يجلس فاوست نفسه ، كيف أنه انغمس في اسدات ومارال يطغ منها الحريد . ويتم اللقاء الثاني بين فاوست ومبيتو . وبعد أن يخبره في أمور الدين . نعبه له عن منهي حبها ، وعن كراهيتها لرؤية المسون . ثم يعطيا فاوست رجاجة بما سائل صوم لتضع لوالمتها قشرة أو قطرتين ، فتام بعمق ، وبذلك يستطيع « فاوست أن يسأل إلى حجرة مارجریت . وفي تلك الليلة قدمت مارجریت شرفها ، وضعت أمها التي قامت إلى الأبد من فرط صوم . ولما سمع نسورها بالخبر حصر ليقطع الشك بالعين ، ووقف

معركة بينه وبين فاوست ومبيتو ، فطعمه مبيتو وزداه قتيلا . وتجمع القوم وفيهم مارتا وأخته مارجریت ، فاحد بصب بانفسه الأخيرة عليها اللعنات : وصف مارتا بأنها غودة دسة ، وصح أخته بأنها من العاهرات ولم يها مارجریت بال ، هي تعرف ما ينتظر أمثالها من مآل .

أما فاوست فيسجبه مبيتو إلى ما يسمى طيبة فالبورج ، حيث تجتمع جواهر السحرة والشياطين من كل صوب وحشد في احتفائهم السنوي ، وما يتخلله من رقص وعث وتمثيل .

ويكشف مبيتو من ذلك إلى أن يجمع عن صاحبه تأنيب الصمير ، أو يسبه مارتنك من الخصب والآنم . وهذا صغر - ( ليلة فالبورج ) - حشره جوته بالمسرحية حشرا ليشق عينه ، ويستفد بعض معاصريه . ويرأ بهم على لسان الأناسة والشياطين لكه أصر بالحبكة الخفية للمسرحية ، فهو بمثابة كابوس ثقيل في عرى الأحداث .

ثم يفتق فاوست من ليلة فالبورج بيرجها ومرجها ، يعاود التفكير في مصير من دس عرصها ، وقتل بيده أهلها . ثم انشغل عنها وتركها ، لتلق مصيرها ، بعد أن قتلت من اليأس والعار طفلها ، وسلمت للعدالة نفسها .

وهذا موضوع كثرت فيه المؤلفات آنذاك ، خصوصا مسرحيات حركة العاصفة والانقطاع .

يهتد فاوست كائنه اللعين بالويل والثبور وعظائم الأمور ، إن لم يساعده في إطلاق سراحها . عند ذلك يصيح مبيتو لخصه لإخراجها من السجن ، فيفقد السجن رشده ، ثم يدخل فاوست عليها ليجررها من أعلاها ، ويبتظرهما مبيتو بالخيال المسحورة استعداد للهروب بها .

وإذا هما في طريقها إلى السجن يمران بحرق من الأشباح يمدون المشقة . وأمام باب السجن يسمع فاوست صوت مارجریت وهي تعي أغنية بلسان طفلها الذي أحرقت يديها وهي في حالة حيل وحول ، تعتقد أن فاوست هو السجن ، جاء يسوقها إلى المشقة وينشد لها فاوست أن تكف عن العتاب لينادرا تلك الأعتاب . لكنها ترفض الخروج معه ، برغم الإلحاح والرجاء . ويصبح إبليس قائلا : كتب لها الهلاك ، بينا أصوات السماء تردد : كتبت لها الهلاك !

ثم يسدل الستار على الجزء الأول من المساة . ونعتك مبيتو تلايب فاوست . فدارال العقد قائم ييب .

وإذا كان الشيطان قد بذل جهدا جهدا ليشعر فاوست بالده الدنيا ومتعتها فإن فاوست لم يطفىء نار عطشه . ومدراس يطعم في الكثير . وهذا هو موضوع الجزء الثاني

وإذا كنا تعرضنا للجزء الأول بشيء من التفصيل فذلك لأنه

يرى أن هيلينا تترك خيارها بين ذراعي فاوست ، ثم يتحول الخيار إلى سحابة تحمل فاوست وتطير ، ويجتهد مفيستو في اللحاق به .

نزل فاوست من سحابة ليتمكن في معامرة من نوع جديد تُرضي فيه حب التملك ، واكتشاف قم حائدة ، والوصول إلى عمل مرة عن الفناء والزوال . أراد أن يحفّ مساحه من المستنقعات ملاصقة لشاطئ البحر ويمرّها ويسطّ عليها سلطانه . وكان به م راد ، بعد أن كلفه ذلك جهداً مهيماً ، بذله عن طيب خاطر ، لأنه أيقن أنه لا دوام لما يجلبه الشيطان ، بل إن الدوام والسعادة يتروكان في يكسبه المرء بجهد وعرق جبينه . بقي فاوست الجسور ، وأقام البيوت والقصور ، ولتخضرت على يديه الأراضي البور ، وفاص الخيزر على رعاياه وعيّنهم السرور .

وبرغم ذلك فاراد فاوست بمخطط لتوسيع رقعة الأرض واستكمال مشروعه لإستاد أكبر عدد ممكن من سكان المنطقة . لكن العمر لم يمهله أكثر من ذلك . أصبح شيخاً هرمًا ، وأصابه العمى ، ثم مات قبل أن يحقق ما عني . مات قبل أن يصل إلى لحظة الإشباع الدائم . والتحقق الكامل الذي لا يعرف شوقاً جديداً ولا رغبة جديدة<sup>(١٠)</sup> .

وموته يخسر الشيطان الرهان ، وتتنازع الملائكة - من أظهار وأشرار - حول روح فاوست ، ويعود بها ملائكة الرحمة ، حيث تألت الخصال ، وقد استحق (نتيجة سعيه الدائم) أن تمت العناية بدعا فتجنّب إليها في النهاية ، وتوحد بين نفسه المتنازعتين بالحب والحنان<sup>(١١)</sup> .

ثم تستقبله أرواح القديسين والأبرار وهي تشدو بأعذب الألحان ، وتشاركهم مارجريت بعد أن تاب الله عيباً وعمر لها .

هذه هي المخطوط العريضة لمأساة فاوست كما عرضها جوته . وقد اضطررت كثيراً للاحتصار بحافة التطويل .

• • •

والقصة حافلة بالحوار المتع . فهناك الحوار بين الله والشيطان ، وبين فاوست والآخرين ، أمثال هاجر ومارجريت وهيلينا ، وبين الشيطان ، ثم بين الشيطان ومطالب العلم ، وهكذا . وفي ذلك الحوار يقول طه حسين : «في هذا الحوار كور من النقد والفلسفة والأدب لا سبيل إلى تقويمها ولا إلى تحليلها ولا إلى الإحاطة بها ، ولكنها كهيئة بأن تعطينك من جوته صورة رجل عظيم قد عظم حتى كانت عظمته أشبه شئ بالقرود ، ورق حتى كانت رفته أشبه شئ بدعة للملائكة»<sup>(١٢)</sup> .

نوهنا في البداية بأن مادة فاوست عاشت قروناً من الدهر في وجدان الشعب عن طريق أدبياته وشعراته ، فمنهم من عرض فاوست ساحراً ، ومنهم من صورّه عالماً ، ومنهم من جمع فيه بين العلم والسحر ، «وآخرون رأوا فيه المتمرّد الثائر (أمثال شعراء المعصم والدفع : مالمولر ، ليسى ، كلينجر) ، ثم وضعها جوته في قالب

يعرض جلود المأساة كلها ، يعرض فاوست في لحظة قوط من العلم والإيمان ، مشتملاً لمواحي الشيطان ، فإذ كانت النتيجة بعد ؟ سى الله فأنسده نفسه ، نسيب في تملّصه من جوته ، وقصى عليها وعلى ولدها وأميها وأخوها ، فهل يطمع في عمر أو عمران ؟

كان لابد للمأساة من تنمة ، يكثر فيها فاوست عما ارتكب من دبوب ، خصوصاً أنه في منظر الغاية والمعاراة يستكر ما نرى فيه ، ويغيب العرلة لمخاسية النفس . لكن تلك النفس واقعة تحت تأثير الشيطان ولابد لها أن تخطئ ، بل تتطلع إلى المزيد ، ومعنى آخر لا تزال «انفسان تتصارعن في صدره» ، إحداهما تتشبث بالعالم في بلد الحب العارمة ، والأخرى ترتفع في شوق لا يشع إلى نعم الحدود لأعبر كل شئ يدل على أن فاوست لا يريد يتطلع إلى اللا محدود فيصدمه وجوده المحدود<sup>(١٣)</sup> .

كان لابد - إذن - من وضع فاوست موضع اعتبارات أخرى ، بعد أن أضحى فيما فعل . ومن هنا وضع جوته الجزء الثاني - وهو عبارة عن أجزاء معككة صبّ فيها شاعرنا خلاصة معرفته التي جمعها إبان عمره المديد من أدب وفلسفة ورموز وأساطير ، على نحو جعل دور المسرح تكفى بعرض الجزء الأول في كثير من الأحيان<sup>(١٤)</sup> . فإذا رى في الجزء الثاني ؟<sup>(١٥)</sup> .

يمتد فاوست من صدماته ليستأنف مغامراته . يريد أن يحسب العلم لكبير ، فيذهب مع مُسمّم أفكاره مفيستو - الذي لم يمدّكه سوى دور الخادم - إلى بلاط القيصر . وهناك يجمع مفيستو حل لصائفة بالمائة للبلاد ، ويشارك هو وفاوست في التهرجانات ولأعياد . وهي فرصة أخرى يعرض فيها جوته مناظر من وحى خرافات اليونان وأساطير القدماء .

ثم يطلب الإمبراطور من فاوست - بوصفه الساحر الجبار - أن يستحضر له شيخ هيلينا وحنيفها ياريس . وينجح فاوست - بمساعدة مفيستو - في استحضار الشبحين من عالم الأموات ، وينتهي الأمر بانفجار رهيب يسقط فاوست من جرّاته معشياً عليه . ولكن يتم شعوؤه كان لابد له أن يقصد إلى أرض اليونان ، فيطير معه الشيطان ، ويرافقه يسى صهير - هو مونكلوس - من استزاع هاجر . وهناك يبدأ فاوست في البحث عن الجمال الأعلى ، فيبحث عن هيلينا ويخرجها من عالمها السفل . ويعود بنا جوته إلى الذكريات التاريخية . فيرى هيلينا وهي في قصر إمبارطة ، ثم تراها تتنقح بمدينة ديث القصر لتذهب إلى أركاديا في اليونان ، ثم إلى قصر فاوست الذي أصبح أميراً للبلاد . ويلتقي مثال القوة مثال الجمال . أي فاوست وهيلينا ، ويتزوجان ويرزقان بمولود أسماه أوريفوريون (ملك الشمس) . وعندما شبّ أوريفوريون وكبر ، أراد أن يساعد والده في الحرب الدائرة ، وتحيل أنه يستطيع الطيران ، فسقط من قمة الخيزر تحت أقدام والده . وموته غتقى هنساً أيضاً ، مما يدل على أن ذلك النكث الذي سعى فاوست لتحقيقه لم يكن مثل أعلى ، لأنه يست له صفة الخلود والدوام ، بل صار أقرب إلى الأوهام ، عندما

(مبستوبلا). ومن باب السخرية من سبل الرموز والاعلام والأساطير الذي حشره جوته في الجزء الثاني، وضع فريدرش نيودور فيشر الجزء الثالث لقصة فاوست (١٨٦٢). إلا أن كل هذه الأعمال المذكورة هبطت مستوى المأساة، بل أدحت عليها بعض عناصر للظلمة<sup>(١٢)</sup>.

وبعض موك فاوست بين المهملين له من رجال الأدب والآخرين منه، والمتحمسين لفكرة معينة فيه، ولراصفين لأخرى - إلى أن يتحول أيام توحيد ألمانيا وتأسيس الريح (١٨٧١ - ١٩١٨) إلى أسطورة هومبة أوبن برع من الإنجيل للامه الألمانية - على حد تعبير الدقة شعرياً. راوا فيه أنذاك إحياء لشخصية ريمبريد بطل البينوي. ومنذ هيرش دوتسر فيه الفكر الألماني وحبرونه، وسعت الأمان وتطبعاته (وكان صفات فاوست ترجع إلى أصله الألماني). وتشتت المفاهيم حول فاوست فيها السياسي ومها الدين<sup>(١٣)</sup>.

وفي منتصف هذا القرن طلع علينا الروائي الألماني الكبير توماس مان برواية ضخمة بعنوان «دكتور فاوست» (١٩٤٧). وليت الرواية عن فاوست بل عن خلقة له يدعى أدريان ليركون. وكما سنرى استند توماس مان في عرض الموضوع على ما جاء بالكتاب النحوي (١٥٨٧). وعلى بعض الوقائع من حياة نيشه فيسوف العصر

تعطي الرواية الفترة بين ١٨٨٥ و ١٩٤٥ في ألمانيا، وهي فترة رأى فيها توماس مان المجتمع الألماني مريضاً هربلاً، فترة خسرت فيها ألمانيا حريين عالميتين. ويشبه توماس مان ما حدث في ألمانيا ما حدث لطل الرواية الموسيقار أدريان ليركون، إذ جره الشيطان إلى طريق الملاك والاحتمار كما جر لحكام ديب في لويلات ولدمار ويرى مولر رايدل<sup>(١٤)</sup> أن هناك وجه تشابه بين أدريان وبين مؤسسي الجمهورية الثالثة في ألمانيا (النارين). ويتمثل وجه الشبه في إعجابهم بالقوى الخارقة كما أعجب بها أدريان، ولوجر الرواية في بعض السطور

اختلق توماس مان راوياً للقصة اسمه الدكتور سيربوس ناسيلوم، ليحكى قصة زميله الموسيقار أدريان ليركون، فقد ساء سوباً في كايزر أشرف بالقرب من مدينة هالتي، والتحقا هناك بالمدرسة. كان أدريان تلميذاً محباً، يتهوى في المدرسة دون أي جهد يبذله. ثم تعرف أدريان على دنيا الموسيقى، حيث كان همه يتأخر في الآلات الموسيقية. وتخصص في المقدمات الموسيقية وتوافق الأنعام، ثم درس اللاهوت بجامعة هالتي. ودات مرة رر هو وصديقه ناسيلوم بيتاً للدعارة، إلا أن تلك بريارة كات مثابة التحول الكبير في نفس أدريان، فقد حدثت اتفه هناك فتاة أنماها هيتريا إزميرالدا، فصارت مصدر إلهامه الموسيقي. سهر أدريان ورامعا إلى برسيورج، وهناك حظوته هيتريا من حظوره الاختلاط بها أو لمس جسدها، لكن أدريان لم يمسأ بتعبيرها، فالتقط منها مرضاً حاراً في علاجه الأطباء، ومهم من مات به

المأساة فجاءت تنزيها للموضوع، وجمعت بين عناصر العروص السابقة، بل عطت على السابقين واللاحقين، وسرت حتى فاوست إلى معظم معاصري جوته من الأدباء، إلى درجة أن لودفيج نك - وهو من رواد الرومانتيكية - وضع قصة عام ١٨٠١ بعنوان «فاوست لمصاد». وهناك كاتب رومانتيكي آخر - أدالبرت هون شاميتو - ترك فاوست (١٨٠٤) يتحر، لعله يصل إلى الحقيقة عن طريق الموت، بعد أن خدته الحياة. كما أن أحم هون أرتيم - الرومانتيكي أيضاً - له رواية تاريخية وطنية بعنوان «حراس الناج» (١٨١٧). يعرض فيها فاوست طبيبا ساحرا وسكيرا مأكرا. وقادر كريستيان فيترش حرائي بين فاوست ودون جوان زير النساء في «دون جوان وفاوست» (١٨٥٩)، بل مير دون جوان على فاوست، حيث ترك الأخير ينسلم للشيطان، ويتبرأ من العلم والإيمان، كما فعل بالقصة غيره من المعاصرين آنذاك، أمثال زودين (١٧٩٧) وشيك (١٨١٤) ووجت (١٨٠٩). بل إن بوشكين يعرض فاوست (١٨٣٦) دون تعشش إلى المعرفة أو ولع بالمغامرة، مشيراً إلى اللال لدى وصل به إلى حد احتقار الدنيا والزهد في ملذاتها.

ومن معاصري جوته الذين عالجوا موضوع فاوست أيضاً نذكر على سبيل المثال لا الحصر المؤلفين: كلنجان (١٨١٤) «فوس» (١٨٢٣)، هولتاي (١٨٣٢)، بل وضعها بعضهم على شكل أوبرا، كما فعل بيرنارد بالاشترك مع شور (١٨١٤) «فوتريا فاوست» أقرب إلى شخصية دون جوان.

ويعرضه الكاتب الإنجليزي سوي بطلاً بين امرأتين (١٨٢٥) ومن الكتاب من كتب الخلاص والفرار لكل من فاوست ومبستو معاً، مثل هولمان (١٨٣٣). وفي فرنسا يرجع الفصل في انتشار لقصة إلى ترويج مدام دي ستان لأعمال جوته عموماً وفاوست خصوصاً. وعرض لها من الفرنسيين بيرو وميرل عام ١٨٢٨ بعد أن وضع بيكبي لها الموسيقى. ثم كتب ليجويلون مسرحية بعنوان «مبستوبوليس» (١٨٣٢)، ونبعها أوبرا هيكتور برليور بعنوان «لعة فاوست» (١٨٤٦).

ومن أهم المؤلفات الفرنسية عن فاوست تلك الأوبرا التي وضعها جونود بعنوان «فاوست ومارجريت» (١٨٥٩) ثم بول فاليري في «فاوست».

وفي إيطاليا ركز أريجو بوتوني أوبرا «مبستوفيل» (١٨٦٨) على الناحية الشيطانية دون الشريرة

وأذا عدنا إلى ألمانيا نجد الشاعر نيكولاس ليتاويك عن فاوست (١٨٣٦) قصيدة درامية طويلة، يعرض فيها كاهراً نافقاً وبالطبعة، على حكيم شتولني في قصيدته الدرامية (١٨٥٨ - ١٨٦٩) التي يمر فيها فاوست بمراحل توعية حلقية مختلفة ليعوز بالفرار في النهاية. ولم يفت هيرش هابي، محققه للمعادى لحوته، أن يكتب عن فاوست؛ فوضع قطعة للنال بعنوان «الدكتور فاوست» (١٨٥١)، عرض فيها الشيطان على أنه أنثى.

إيماناً بالله ؛ استسلم للشيطان فترة كان فيها يائسا من معيه وره المعركة ، لكن الشيطان لم يستطع أن يشله من الهاوية التي نردى فيها ، ولم يقده إلا توبته إلى الله بعمل الخير . أما في روية توماس ما فليس للكون ذلك الإطال . الإلهي ، بل إنه يبدو كأنه هاوية مطلقة سحيقة . أو كأنه صورة للحجيم . لم يعقد أدريان الاتفاق مع الشيطان بوصفه مجرد وسيلة مساعدة لتحقيق غاية . بل لأن الشيطان هو الوهاب الخفي لقوى الخلق والإبداع الخفي ، الشئ كلة في ديب الموسيقى .

ولما هنا في مجال المقدنة بين حوته وتوماس ما ف عرصه لموصوع فاوست ، ومع ذلك فلا بد من أن نشير إلى أنهما يشتركان في بعض النقاط .

١ - كلاهما يعرض بطله لإغراء الشيطان ويتركه يوقع معه اتفاقا وإذا كان فاوست يلجأ إليه بوصفه الوسيلة التي تبرر العاية ، فإن أدريان يلجأ إليه بوصفه العاية والهدف الأسمى

٢ - بحس المؤلفان موصوع العدالة الإلهية ، وإن كان الموصوع أكثر وضوحا عند جوته .

٣ - وضع كل منهما نقباً لبطله ، فعند جوته يجد فاوست حدا طامعا ، بينما فاجتر عالم قانع . وعند توماس ما يجد أدريان قاتنا قديرا ، تحوط به سحب العيوم والعموض عند صباه . بينما يرى تسابلوم إنسانا عاديا . يعرف الحب ويربط بين الدين والعلم .

لم يبق لنا بعد هذه الحقوة السريعة مع قصة فاوست وكيف تناوذا المؤلفون في الأجيال المختلفة إلا أن نذكر أن مأساة فاوست التي وصفتها جوته نقلت إلى العربية في أكثر من ترجمة . نقها إسماعيل كامل ، ومحمد عوض محمد ، ومحمد عبد الحليم كرامة (ناشر) ونقل مصطفى ماهر «فاوست» ، ومحمد بدر الدين خليل ، وجرى بعنوان «مفستو» ، وعبد الرحمن صدقي «مناجاة فاوست» . ثم منظرًا في حليقة مارفا .

وتناول الكتاب القصة بالتعليق والتحليل في مقدمات هذه الأعيان المذكورة ، وفي مقالات منفردة ، نذكر منها : مقاب عبد الحارم مكاوي بعنوان «حواطر عن فاوست» ، ومقد عر الدين إسماعيل بعنوان «عاشق الحكمة حكيم العشق» (١٦) .

بل لم يقتصر الأمر على الترجمة أو التحليل . فقد وضع شيع الكتاب العرب توفيق الحكيم قطعة نصيرة بعنوان «عهد الشيطان» (١٧) . ووضع الكاتب المسرحي علي أحمد باكثير مسرحية في أربعة فصول ، أسماها «فاوست الحديدي» (١٨) .

أما توفيق الحكيم فقد صدرت له عام ١٩٣٨ خواطر نثرية وضعها في كتاب بعنوان «عهد الشيطان» - نسبة إلى القطعة الأولى منها وهي لاتعدو العشريين صفحة - وضع لها «تصديرا» يحاطب فيه شيطان القس الذي أخذ من الكاتب كل شيء - صحته وشبابه ، يقطعه ويومه . ثم يبدأ «عهد الشيطان» فيروي به عما حدث له في

فهي أدريان معظم وقته في وضع الألحان . فلم يكن يحد الاحتلاط بالآخرين . اللهم إلا مع صعوة مختارة منهم ، مثل الشاعر روديجر شيندكباب . وهو شاب مرح يرغم بإفلاسه ، ارتاح أدريان مرحة ومرحة . ومن مدينة هالي انتقل أدريان إلى ميونخ ، وتعرف هناك على عارف . كان شعيرتقيجر ، وهو شاب وسيم مولع بالفن والمعارلة . أراد أن يعنى صداقته مع أدريان ، لكن أدريان لا يعرف حرره العواطف ولا دونه المشاعر .

وفي رحلة إلى إيطاليا هوجي . أدريان بالشيطان مائلا أمامه ، وأبعد يتقمص أشكالا مختلفة . ثم دخل معه في حوار طويل ، علم أدريان في أثناءه أن ماله إلى النار . وأن مرصه أحيث امتد يحذوره إلى الدبح

وكان أدريان د مرحة فذة ، ولي يمهده المرص لتحقيق الأمل ولعرص . فقد عهد مع الشيطان اتفاقا . وصي أدريان أن تكون له عشيرة شيطانية نقاء ن يحر كل أنواع الحب ويرده . ثم يصاب بالشلل ويمر الشيطان بروحه فصل هذه الحالة على أن يكفى بضجاعة الفكر وعقم المقدس . وأخبره الشيطان بأن أمامه من العمر ٢٤ عاما . وعيه أن يواصل العمل في دأب وبلا هوادة

واسم أدريان موهبه مخارقة حقا . وركز على الإنتاج الموسيقي ، فوضع أعمالا كثيرة . وأخذ اليأس يستولى عليه تارة ثم يعود إلى لشاهد تارة أخرى ، وتعاوده الآلام ، لكنها تهون في سبيل تحقيق الأحلام . ومن بين مؤلفاته الموسيقية «كندة من الملوحتات الأدبية» ، وأهمها «شكوى الدكتور فاوست وبولسه» - كما قد ذكرنا بعنوان الروية

وتنفت عذوى مرصه إلى ابن اخته نيوموك - وهو طفل في الخامسة من عمره - فأصيب بالتهاب سحائي في عشاء الملح وراح صحبته - الأمر الذي هزكيان أدريان . وفي آخر موشعة يؤلفها أدريان ، نراه يصع في سهاينا صدى الصحتك الرقيب لأهل النار . ثم يطلب من تسابلوم أن يحضر معه كل للمارف ليعرفها أمامهم . لكن أغلب الضيوف ارتاعوا من هول ماسمعوا . وأخذ أدريان يحكي بكل صراحة عن حياته ، وأنه كان دائما يتطلع إلى الشيطان منذ صباه . إلى أن تم بينها لاتفاق الذي باع فيه روحه للشيطان . ثم ابتدأ في عرف مقطوعته ، لكنه انهار وأصيب بصلصة شلل عصية .

ولما أفاق سها اتصح أنه قد عقله ، فجاءت أمه وأعادته إلى مسقط رأسه . وبعد سنوات من العذاب خلصه الموت من وجوده الجسدي أيضا . وتنتهى الرواية بالكلمات :

«ظيرهم الله روحكما البائسة ، يا صديق ويا وطني» - وكأنه يقول

«وما ظلمهم الله ولكن كانوا أنفسهم يظلمون» ، فأصابعهم سيئات ما عملوا وحاق بهم ما كانوا به يستهزئون» (١٦ / ٢٤) .

وإذا عدنا بالذاكرة إلى فاوست عند جوته وجدنا أنه كان أكثر



متصف لبنة من ليل الشتاء ، حيث كان جالساً إلى مكتبه يقرأ قصة فاوست . وكان قد وصل إلى الصفحات التي يجلس فيها فاوست بين كتبه ، وهو قاطع من العلم ورابع عن الحياة ؛ فقد أعطى العلم كل حياته دون أن يتنعم من الدنيا بشئ . « لم يملأ قلبه بشئ وإنما ملأ رأسه بكلام كثير سوف يأكله الدود مع الحسممة » . وفي هذه اللحظة من القنوط يظهر الشيطان لفاوست ويتحاوران ، ثم يكتسب عهداً يبرء فيه الشيطان للشباب إلى فاوست ، لقاء أن يكسب الشيطان روحه . وكان له ما أراد ، فأصبح حتى في العشرين من العمر .

وهنا توقف الحكيم عن القراءة وطرح الكتاب ، وهام في وادي التأملات ، وصرح مدياً للشيطان وسط ظلمة الليل اليم . ولكن لم يبرء الشيطان إليه بالقطع .

وراح في النوم ، وإذا به يتحيل أن يعيش بلبي النداء ، طلب منه الحكيم أن يحميه حب المعرفة . أراد أن تكون له نفس فاوست أو نفس جوته . لقاء أن يضمن بالشباب ثم انصرف الشيطان موافقاً ، دون حاجة إلى تدوين الاتفاق .

ومضى على تلك الليلة ثلاثة عشر عاماً . التهم فيها الحكيم الكتب التهاماً ، وسعاه بمختلف العلوم والفنون علماً . وأملاّت عليه المعرفة حياته ، إلى أن نهته خادم عجوز إلى صحته بطلبه لشباب لورداً . وتعمدت أسارى وجهه ، وتغوس ظهره سواحى ، وصاح الشاب

ول مسرحية « فاوست الجديد » يعرض على أحمد بكثير القصة في أربعة فصول ، مستخدماً الأسماء نفسها في مسرحية جوته ، بعد الهدف والتغيير والإضافة : جعل فاجر خادماً لفاوست ومعه الخادمة أولغا ، وأصاف مكانه شخصية بارسيلز ، عالم الكيمياء في العصور الوسطى . وكان لها زميل ثالث في الدراسة هو فالديز ، الذي مات بالسرطان . وقد أراد فاوست وبارسيلز اكتشاف علاج لذلك المرض . ثم اشتركا معا في اختراع آلة لتروير العلة ، إلا أن بارسيلز سد المعرفة لأنه وجد في الحياة متعة أهم . بينما واصل فاوست حياة العلم والبحث .

ثم نجب كل منهما . صاحب بارسيلز إيمي إلى أن نال منها ما أراد . وأخذ يلعب بها ويقضي معها الليالي الحمراء في فتق الراس فوق الحبل .

أما فاوست فحسب مرجريت . وكان صادقاً في حبه . أعطى لعمها المسألة الذي أوصاه ليشتمك من دولجها ، إلا أنها رفضت التزواج منه عندما صارها بأنه زيف النقود ، وهجرته ودخلت الدبر .

رداد يأس فاوست وموطه ، فلم يظهر من العلم بطائل . ويريد أن يتغل بالانتحار من وجوده السحيق إلى وجود أصل .

يشير الشيطان الفرصة ويدخل على فاوست في صورة بارسيلز أولاً . ثم يكشف له عن شخصيته . ويعرض عليه خدماته .

ليخلصه من الأساب التي تدعوه إلى الانتحار ، وأولها أن يأتيه مرجريت . ويأتيه بها حفا وهي في ثياب راحة ، ثم يصرفها حتى يوضع فاوست الاتفاق ، ويمقتصاه يحصل الشيطان على فاوست إذا حقق له أمانيه وهي : المعرفة الشاملة ، والصحة والقوة والشباب والعنى والشهرة والحب العارم مع مرجريت وغيرها من حسان الدنيا

ثم يبدأ الشيطان بعد التوقيع في عمله ، فيستأجر عارية اسمها جيرترود ويلبسها ثياب راحة ، تظهر وهي ترقص رقصات مثيرة ، وتتجرد من ثيابها قطعة بعد قطعة ، ثم تمش مع في قصره دون عقد قران : بل تبدأ تحونه مع بارسيلز . وينجح الشيطان في إغراء فاوست بأن يجود بارسيلز مع صديقته « إيمي » ، إلا أن صديق فاوست يستنقط فيؤننها رتاه منها ، فتوب وتصبح راحة هي لأخرى .

ثم نرى فاوست وقد كادت بحونه تنجح في تحويل صحاري إلى رياض غناء . ويطلب من بارسيلز مساعدته في الكيمياء . إلا أن بارسيلز يشترط أن يحصل عن طريق فاوست على عقد مع الشيطان . ويرفض الشيطان ، لأن بارسيلز وأمثاله في قبضته .

وبدأ عتاب بين فاوست والشيطان ، أخذ هذا يمدد به أنصاه هل فاوست ، فقد أعاده إلى من العشري . ومنته بألوان النساء من مختلف بلاد العالم . وأحضر له الخمر من غير مرعون في جوف لهرم ، وأتاه بالفواكه في غير موسمها . وحاف به بلاد العالم . وأراه أن الأرض كروية . وأخذه إلى كهنة وادي النيل وإلى حكماء الهند والصين وفلاسفة الإغريق . لكن فاوست يرى أن ذلك كله لم يردده بالحقيقة علماً بل رداء بها جهلاً ، ولم يحقق مشروعه في تعمير الصحاري بعد .

أخذ الشيطان يلبيه ففرص عليه هيلين أحمل الحملات التي قامت من أجلها حرب طرواده ، لكن فاوست يعقد العزم على عدم النظر إليها وهي ترقص وتلعب ملابسها . واطرح فاوست أرضاً وأغشى عليه ، ولم ينظر إلى الفتنة . ثم أفاق بعد ذلك وقال إنه رأى نور الله .

ثم يتعاون بارسيلز مع الشيطان على إغراء فاوست بالملاذات والنساء . حرصا عليه إلكات الجمال أمثال فيوس وأهروديت وميراميس وكلوباترا وغيرهن . ووسط هذا الموكب تظهر مرجريت الحقيقة فيقيا فاوست محلاً وبنتك حرصاً انقداً منها . وهو لا يدري أنها جاءت من الدبر لتنفذه من رائى الشيطان وبعد أن عجز بها يكشف الحقيقة ، فهي مارلت بكراً . وينصح له أن الشيطان خدعه فيها مرين .

في الوقت نفسه يشعر الشيطان بعصب فاوست . فيستر حقد بارسيلز على فاوست ، ويوعر صدره بالتحلص من فاوست فيحصل على المال كله نفسه . وذلك بعد أن يحكم فاوست الدولتين ( العرب والشرق ) ، ويدعو الناس إلى عبادته من دون الله ، وبذلك يفسد الشيطان .

غير أن فاوست كان قد تغير ، وتقدم على فعله مع مارجريت .  
 خصوصا وقد أصابها الحمى ، وحاول الجميع إسماعها . أحد  
 فاوست بنى ناعائه في السرد ليقتطع صلته بالشيطان ويمحو آثاره  
 إرصادا لموجريت . عند ذلك تموت وهي راضية ، لأنها سوف ترى  
 فاوست في الآخرة بعد أن تلب الله عليه .

ويشعر فاوست بانهاية هيوصى بالقصر الخادمه فاجبر وحادثه  
 أولجا بعد أن يتزوجا . ولما علم بارسيلز بأن فاوست أحرق البحوث  
 حتى لا تنفع في يد أحد يستل بها البشرية ، يقطعنه ويهرب إلى  
 الشيطان طالبا المكافأة ، فيؤبه الشيطان ، لأنه إنما قتل الرجل الذى  
 كان أماله بوحيد . يلقى بارسيلز نفسه من فوق القصر . ويذهب  
 الشيطان ليستول على روح فاوست . مغريا إياه بحياة الجحيم وما فيها  
 من كنهج للحلاص . لكن أصوات الملائكة تطرد الشيطان عنزوم  
 روح فاوست إلى بارنها وسط أنعام الموسيقى والألحان .

بهذين العاملين لكل من توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير أردنا  
 أن نشير إلى أن أسطورة فاوست أو قصة الإنسان الذى باع نفسه  
 للشيطان ليست غريبة على المجتمع المصرى ، - على حد تعبير أحمد  
 شمس الدين الحجاجي<sup>(١٩)</sup> ، - فقد تناولها أيضا كل من محمد فريد  
 أبو حديد في مسرحية «عبد الشيطان» . وتأثر بها توفيق الحكيم في  
 مسرحيته «سيمان الحكيم» ، تأثرا واضحا ، وظهر تأثيرها لدى كل من

محمود تيمور في مسرحيته «أشطر من إبليس» ، وعلى أحمد باكثير  
 في مسرحية «هاروت وماروت» ، ونحوي رضوان في مسرحية  
 «دموع إبليس» . وكما لم تخرج المسرحيات الأوربية عن فاوست عن  
 الإطار المسبى ، فإن هذه المسرحيات العربية وصفت في الإطار  
 الإسلامى ، بحيث التزم هؤلاء المؤلفون جميعا بالوقوف الإسلامى في  
 رؤيته لعلاقة الله بالشيطان ، وفي أن الشيطان لم تعد له صلة مباشرة  
 بالله منذ طرد إبليس من رحمة الله . وحتى لا نشق على القارئ كثير  
 باستعراض شخصية الشيطان وعلاقته بالإنسان في كل تلك الأعمال  
 العربية ، فإننا نشير إلى التحليل الدقيق لكل هذه الجوانب وغيرها في  
 كتاب أحمد شمس الدين الحجاجي<sup>(٢٠)</sup> ، حيث أفاد في  
 مقارناتها ، مبينا على تأثرها بمسرحية فاوست عند جوته .

وبذلك نصل إلى نهاية هذه الجولة السريعة مع موضوع فاوست  
 وطريقة عرضه في ديا الأدب . ولم يتسع بالطبع هذا المقال لكل ما  
 يمكن أن يقال . بل مر على بعض النقاط برغم أن كلا منها جدير  
 بالدراسة والاهتمام . فالموضوع يمثل النزعات الإنسانية . من رضى  
 وطمع أو قناعة وجشع ، ويعرض ما يجامر البشر في لحظة باس أو  
 قنوط من المعرفة الإلهية . برغم أننا ألا نخط من رحمة الله .  
 ولأن نرضى بما قسمه لنا . ولكننا بشر . والإنسان خطاء . نشتم  
 لهواجس الشيطان فتصل . ثم تردنا قوة الإيمان لهتدى . وبين هذين  
 القطبين نتأرجح . وما كنا لهتدى لولا أن هدانا الله .

## الهوامش :

- (١) عباس حمود الطراد المصنوعة الكاملة لقرئانه . المجلد ١٩ فصل «تذكاري جنى» .  
 ص ١١٥ (دار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٨١)
- (٢) طه حسين في مقدمته لترجمة فاوست محمد عوض محمد عام ١٩٣٠ . الطبعة  
 الخامسة عام ١٩٧١ م ص ٩ وما بعدها
- (٣) المعاد ص ٦٥
- (٤) ربيع (أ) المقاد ص ٦٤ . (ب) محمد عبد العظيم كركرة في ترجمته قساة  
 فاوست - الإسكندرية ١٩٥٩ م . (ج) محمد عوض محمد في ترجمته فاوست  
 الطبعة الخامسة - القاهرة ١٩٧١ م (د) مقدمه طه حسين وملخص الجزء الثاني من  
 المقاد
- (٥) المعاد ص ٦٤
- (٦) طه حسين ص ١٣
- (٧) محمد عوض محمد ص ٦١
- (٨) عبد المعاد مكاوى خروطر عن فاوست . في كتابه سمران قبيل البعيد . دار  
 الكتاب العربى - القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٣
- (٩) مستند في عرض موجز الجزء الثاني على مخلص محمد عوض محمد طه حتى يفتتته  
 لترجمة فاوست ، وعلى النص الألمان
- (١٠) عبد المعاد مكاوى ص ٦٥
- (١١) المرجع السابق ص ٦٤
- (١٢) طه حسين في مقدمته لترجمة فاوست محمد عوض محمد . ص ٢٦
- (١٣) ربيع عز الدين إسماعيل عاشق الحكمة حكيم العشق - مقال بمجلة «المصور»  
 المجلد الثاني . العدد الأول - القاهرة أكتوبر ١٩٨١ (٣٩ - ٤٢)
- (١٤) قارن . (أ) فريد بورتيج في «عراقه القرن العشرين» (١٩٣٠) . (ب)  
 ملهم يوم «فاوست الثلاثون» (١٩٣٣)
- (١٥) فالتر مولر - رابندر في محاضراته عن قصة فاوست بجامعة مونت في الفصل الدراسي  
 الشتوى عام ١٩٦٦
- (١٦) ربيع مطبوعة رقم ٨ ورقم ١٣
- (١٧) توفيق الحكيم عبد الشيطان - القاهرة ١٩٣٨ م
- (١٨) على أحمد باكثير فاوست المجلد - مسرحية في ٤ فصول القاهرة ١٩٧١ م
- (١٩) أحمد شمس الدين الحجاجي . الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر (١٩٣٣) -  
 ١٩٧٠ . الكتاب الأول . دار الثقافة للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٧٥ ص ٢٢٤  
 وما يلى
- (٢٠) في المرجع السابق تحليل لصورة الشيطان في المسرح المعاصر (ص ٢٢٥ حتى  
 ٢٨١)

## فاوست في الأدب العربي المعاصر

محمد عبد الحليم

في عاصمة أقيمت في عام ١٩٧٩ ، بمناسبة الذكرى السادسة لوفات عميد الأدب العربي ، الدكتور طه حسين ، في كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، بعنوان «بعض اهتمامات طه حسين بالأدب الألماني»<sup>(١)</sup> ، تحدث عن اهتمام طه حسين في تقديم الأدب الألماني إلى القارئ العربي على أيدي عظمين ، انصرا اهتمامه عليها انحصارا يوشك أن يكون كاملا .  
يوهان فولفجف فون جوته ، وفرائس كافكا ، ولعبت إلى أن هذا التركيز ينطق بفكر صائب ، لأن جوته يمثل نخبة من الاتجاهات الأدبية الألمانية المهمة من «الروكوكو» إلى «العاصفة والاندفاع» إلى «الكلاسيكية» و «الرومانتيكية»<sup>(٢)</sup> ، وبهذا فإن التعريف به كان يفتح الباب على مصراعيه أمام الأدب الألماني في عصر من عصوره الزاهية ، ولأن كافكا يمثل مجموعة كاملة من المقومات الأساسية التي يقوم عليها الأدب الألماني الحديث<sup>(٣)</sup> .

الألمانية في المعاهد والمدارس إلى مطلع الخمسينيات إلا أن التأخر الزمني ، والتواضع الكمي ، لايمان بالضرورة ضعف التأثير ، فقد أولى الأدب الألماني في شخص جوته وأعماله رسولا لا يبارى في دعوة التواصل بين الثقافة الألمانية والثقافة العربية الإسلامية . فلم يقف حرمه على الثقافة العربية الإسلامية عند حد اسراسة المتأية والمعرفة الصحيحة ، بل تجاوز ذلك إلى حب هذه الثقافة واعتراف من مناهلها . فليس من الغريب أن يحس حملة الثقافة العربية الإسلامية من مؤلفين ومترجمين وقراء بهذه القرابة ، وليس من الغريب أن يكون لهذا الإحساس أثره الكبير المستمر .

وإذا كان اتصال الثقافة العربية بالثقافة الفرنسية قد بدأ في القرن التاسع عشر ، ووجد له في رفاة العظماء وتلاميذهم نفلة دموية بالمعنى الواسع لمنقل<sup>(٤)</sup> ، فإن اتصال الثقافة العربية بالثقافة الألمانية تأخر حتى مطلع القرن العشرين ، ولم يأخذ صورة نشيطة إلا على إثر زيارة إمبراطور ألمانيا للدمشق ١٨٩٨ ، ثم قيل الحرب العالمية الأولى<sup>(٥)</sup> . كدلت نلاحظ أن تأثير الثقافة الألمانية ، إذا أخذنا الترجمة دليلا عليه ، يقل في حجمه عن تأثير ثقافات أوروبية أخرى مثل الثقافة الفرنسية والإنجليزية . ويرجع ذلك إلى أسباب سياسية في لتمام الأول ، ارتبطت بها أسباب أخرى ، منها تأخر تعليم اللغة

لعل أقدم محاولة لنقل شيء من أعمال جوته إلى العربية هي تلك الترجمة التي نشرها أحمد رياض في القاهرة عام ١٩١٩ لألام فرور<sup>(١)</sup>، في إطار حركة عاطفية رومانتيكية برزت في الأدب العربي في مصر آنذاك، وفي ربط مستتر بين هذه القصة وقصص عربية شبيهة مثل قصة مجنون ليلى وقصة قيس وليلى، حرمت طريقتها إذ ذلك إلى التجديد. وما مرث سموات خميس حتى كان أحمد حسن الزيات قد أتم ترجمته الشهيرة لهذه الرواية، وأصدرها بمقدمة كتبها طه حسين، فلاقى نجاحاً كبيراً، وما تزال هذه الترجمة تصدر إلى يومنا هذا في طبعات محدثة وأصدر عمر عبد العزيز أمين، صاحب القلم المعروف في روايات الحبيب، صياغة مبسطة لها، تكرر طبعها في الأخرى، وكانت آخر طبعة رأيتها بها هي طبعة ١٩٦٦ ويمكن القول إن رواية ألام فرور أحدثت أثراً كبيراً في العالم الثقافي العربي، وأن المترجمين لا يكفون عن إعادة ترجمتها، تأهيك عن تأثر الأدباء والشعراء الخلاقين بها

ومن الممكن القول إن محمد عوض محمد هو أول من رجح في ترجمته إلى النص الألماني على نحو ما، على عكس سابقه الذين استخدموا لغات أخرى مثل الإنجليزية أو الفرنسية. أخرج محمد عوض محمد في عام ١٩٣٣ ترجمة نثرية لهرمن ودوروتا بمقدمة كتبها طه حسين<sup>(٢)</sup>، ونفدت الطبعة الأولى، وصدرت طبعة ثانية في عام ١٩٤٩. ثم نشر محمد عوض محمد في أثناء الحرب العالمية الثانية ترجمته للجزء الأول من «فاوست» بمقدمة لطلح حسين. وسرعان ما دخلت هذه «القصة» في دائرة الاهتمام على مستويات مختلفة؛ فظهرت لها صياغة روائية في روايات الحبيب، مما تلك التي صنعها محمد عبد كامل، ثم في عالم المسرح والسينما حيث قدم يوسف وهي مسرحية «الشيطان»، ثم فيلم «سفر جهنم». وظهر أخيراً فيلم «الرفقة التي غلبت الشيطان»، ومسرحية «يهود عهد هود» تمثيل أسبى الهدي. واهتم المترجم الشاعر عبد الحليم كراوة بهذا العمل للمسرحي الكبير، فترجمه «شعراً» على الخط الشعري لتقديم في عام ١٩٥٩، ولم يكتب بترجمة الجزء الأول من المسرحية، بل حكف على ترجمة الجزء الثاني شعراً أيضاً، وبذلك في ذلك جهداً يفوق المؤلف. وبعد احليم كراوة ترجمة لإبراهيم، ليست هي الوحيدة؛ فهناك ترجمة أخرى لها أصدرها محمود إبراهيم الدسوقي، ومعها ترجمة لاجموت في مجلد واحد ١٩٤٦. أما ترجمة «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» فقد اصطلح بها عبد الرحمن بدوي، الذي يعتبر بغير شك حلاً من الأعلام الثقافية البارزة في مجالات كثيرة منها مجال الترجمة من الألمانية إلى العربية. أصدر عبد الرحمن بدوي ترجمته للديوان في عام ١٩٤٤، ثم أصدر طبعة مزيطة مستكملة ممتازة في عام ١٩٦٣. ومن أعمال جوته أصدر بدوي أيضاً ترجمة «الجهادلات المزدوجة» بصوران «الأنساب المظترة» في عام ١٩٤٥. وهناك ترجمة ممتازة لمسرحية «ثوركوهر فاسو» أصدرها الأستاذ الأديب الشاعر الدكتور عبد العار مكاوي في عام ١٩٦٧، وله أيضاً ترجمة لقصتين من قصص جوته «الأصوغة» و«الحكاية» والمختارات

من «الديوان الشرقي». وقد بدأ مصطفى ماهر في عام ١٩٦٦ مشروعاً طموحاً لترجمة أعمال جوته المسرحية، أتم في إطاره «نزوة العاشق» و«الشركاء» و«أورفاوست» و«جوتس فون بريشتينج» و«دوكلافيو» و«شيل»<sup>(٣)</sup>. كذلك يصح أن نشير في هذا المقام إلى ترجمة الشاعر عبد الرحمن صدقي لبعض قصائد من أعمال جوته<sup>(٤)</sup>

وهناك دراسات مختلفة بالعربية تدور حول جوته، قد لا تكون كثيرة، ولكنها تين الاهتمام بالأديب الألماني الكبير، وتبين في الوقت نفسه للواقع للثبات التي وقها مستقبل<sup>(٥)</sup> جوته. هناك دراسات طه حسين التي قدم بها لألام فرور وهرمن ودورتيه وفاوست، وهناك دراسته التي أعيد بها ذكرى مرور قرنين على مولد جوته. وقد احتل عباس محمود العقاد أيضاً بهذه المناسبة وأخرج كتابه الصغير «محفرة جيني». وهناك كتابات متفرقة لكثير من الكتاب مثل توفيق الحكيم وحل أدهم وحسن محمود. وهناك مقالان بقلم الدكتور محمد عوض محمد عن فاوست، وكتيب بصوران «جوته والإسلام» بقلم عبد الرحمن صدقي، وكتيب بالعنوان نفسه بقلم عبد العزيز بن شيو<sup>(٦)</sup>، ومقال بالعنوان نفسه بقلم دكتور مصطفى ماهر. ولعل أهم الدراسات المتخصصة التي كتبت عن جوته هي التي صدرت كمقدمات لترجمة هذا الكتاب أو ذاك من كتبه: دراسات الدكتور عبد الرحمن بدوي، ودراسات الدكتور عبد العار مكاوي، ودراسات الدكتور مصطفى ماهر. ولابد أن نضيف إلى هذه المختارات الجيوبوجرافية رسائل للاجستير والدكتوراه التي كتبها المدارس العرب، أو التي يكفون على كتابتها حالياً، وكذلك الدراسات المقارنة التي كتبها الدكتور عز الدين إسحاقيل<sup>(٧)</sup>، والدكتور أحمد شمس الدين الحجايجي<sup>(٨)</sup>، وغيرها

#### المواقف

دخل أدب جوته، إذن، إلى دائرة الثقافة العربية الإسلامية، واستقبله المستقبلون بوجهات نظر متباينة، كانت لها آثارها على اختيار المترجمين للأعمال، وعلى طريقة الترجمة وأسلوبها، وكانت لها آثارها على الفهم والتصوير، ثم كانت لها آثارها على الحكاية أو المعارضة أو الاكتباس أو الإفادة أو الاستئناس. ويمكننا أن نحدد للمواقف الاستقبالية<sup>(٩)</sup> على النحو التالي:

**الموقف الأول:** هو الموقف التعريبي، الذي يختار فيه الناقلون صفاً أجنبياً له أرضية مهيأة نوعاً ما في التراث العربي، بحيث لا يجد القارئ في النص المنقول غربة شديدة، كما حدث في حالة نقل «ألام فرور» إلى العربية؛ فبين هذه القصة وبعض القصص العربية القديمة من شبه. وقد ينبغ أصحاب هذا الموقف إلى اصطناع أسلوب قريب إلى القارئ العربي، بغض النظر عما إذا كان هذا الأسلوب يتفق بالشروط المطلوبة في الترجمة الدقيقة، وهذا ما فعله الزيات بأسلوبه للمنتار<sup>(١٠)</sup>.

**الموقف الثاني:** هو الموقف الاستحوادي الذي يتصور فيه

## المجلدات العربية لمادة فاوست .

أشرنا من قبل إلى الترجمات العربية لأعمال جوته بصمة عامة ،  
وذكرنا بينها ترجمات فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد (١٩٢٩)  
للجزء الأول ، وترجمة عبد الحليم كرامة الشعرية للجزء الأول أيضا  
(١٩٦٩) ، وترجمة عبد الحليم كرامة الشعرية للجزء الثاني  
(١٩٦٩) ، وترجمة مصطفى ماهر لأورفاوست (١٩٧٥) .

كذلك ذكرنا في معرض الحديث عن الدراسات المصبة عن  
أعمال جوته بعامة الدراسات التي اهتمت بفاوست ، وهي دراسات  
طه حسين ، ومحمد عوض محمد ، وعبد العطار مكاوي ، ومصطفى  
ماهر .

وضربنا على الترجمات التحريرية مثلاً ، ثلاث الترجمات التي جعلها  
صاحبها على هيئة رواية الخيب .

وسنما أن نذكر الآن طائفة من الأعمال الأدبية التي تعالج المادة  
الفاوستية معالجة مباشرة :

عهد الشيطان ، قصة لتوفيق الحكيم

عهد الشيطان ، مسرحية لمحمد فريد أنى حديد

فاوست الجديد ، مسرحية لعل أحمد باكثير

وهناك فضلاً عن ذلك أعمال أدبية أخرى تعالج المادة الفاوستية  
جزئياً ، أو على نحو غير مباشر ، نذكر منها :

ملهان الحكيم ، مسرحية لتوفيق الحكيم

أشطر من إبليس ، مسرحية لعمود نسيور

دموع إبليس ، مسرحية لفنحى رضوان

هالوت وماروت ، مسرحية لعل أحمد باكثير

ميفستوفليس قصة قصيرة لعمود طاهر لاشين

وسيفتصر حديثنا هنا على الأعمال الثلاثة الأولى ، وهي المعالجات  
المباشرة

### عهد الشيطان :

ظهرت قصة توفيق الحكيم «عهد الشيطان» في عام ١٩٣٨ ،  
ويتحد فيها الأديب الكبير من مادة فاوست موقفاً حوارياً . والقصة  
على لسان ضيف للشكلم ، يحكي الأديب عن نفسه ، أنه كان يجلس  
جلسة فاوست في منتصف الليل إلى المكتب ، يقرأ مسرحية فاوست  
في نور خليل ، ويقف في أثناء قراءته حد شكوى فاوست من أنه  
ضيق حياته في السعي إلى المعرفة ، ولم يتمتع بشيء من طيبات  
الحياة ، إلى أن يشعر أنه ليس وحده في المكان ، فقد جاء إليه  
الشيطان يعرض عليه أن يحقق له كل ما يطلب . ثم يقرأ في مسرحية  
جوته كيف اتخذ الشيطان هيئة بشرية حتى يراه فاوست ويحلفه ،  
وكيف اتفق الاثنان ونحور العهد ، ومهر بالدم «أعطيك الشاب ،  
ونعطيك نفسك .»

الناقلون أي جوته أديب وشاعر ومفكر ، ينتمى إلى الثقافة العربية  
لإسلامية ، فهم يحرصون على تأكيد انتبائه إلى الإسلام والعروبة ،  
مري عبد الرحمن صدقي بسميه «جوته الشرق» ، ويذكر في ختام  
كتابه : «... والقراء لا يحاطة يذكرون محاولته إظهار الخلق أجمعين  
على محاسن الشرق .. وما جاء به الإسلام من الحق» . ويظهر هذا  
الموقف واضحاً في كتابات الكاتب الجوزقي عبد الحميد بن شهبو  
لدى يقول مثلاً : «ذلك أن جوته كان إنساناً على النحو الذي يفهمه  
الإسلام ، ويريد ..» . أو يقول : «.. كان جوته مصداقاً للعمل  
الرباني الروحي الذي قام به محمد ... ولقد سعى جوته إلى تقليد النبي  
في تصرفه ، بل في عمله» .

الموقف الثالث : الموقف العلمي الأكاديمي ، الذي يحاول فيه  
الناقلون أن يمهوا جوته وأعماله فهماً يتفق مع متطلبات المناهج  
الموسوعية ، ويحاولون إلقاء الضوء على الواسع المعاصرة المتبعة إلى  
ثقافة أخرى ، بدلاً من تجاوزها أو تحويرها أو تحريها . من أمثلة ذلك  
دراسة الدكتور عبد عمار مكاوي<sup>(١٥)</sup> «توفيق قليلاً أجملك» .  
خواطر عن فاوست ، التي يبين فيها أبعاد المشكلة الفاوستية من وجهة  
النظر الألمانية<sup>(١٦)</sup>

الموقف الرابع : الموقف الحوارى ، الذي يدخل الناقل فيه مع  
الأديب والشاعر الذي يستقبله ، أو يستقبل شيئاً من أعماله في حوار  
ونقاش وجدل ، يريد أن يبين المواضع التي تهمة ، والتي يحرص على  
تقيلها ، والنواضع التي يرفضها ، أو يستكرها على نحو ما فعل توفيق  
الحكيم في «عهد الشيطان» أو على نحو ما رى في الحوار بين الدكتور  
حسين مؤنس وتوفيق الحكيم : «لقاء مع توفيق الحكيم على ضفتي  
الطريق» (مجلة أكتوبر ، القاهرة ، ٩ مايو ١٩٨٢ ، العدد ٢٨٩) .

الموقف الخامس : الموقف التحريري ، الذي يصرف فيه الناقل  
عن النص الأصل في شكله وموضوعه ، ويحول المادة المتاحة إلى شيء  
آخر ، كأن تحول تمثيلية فاوست للمسرحية التراجيدية إلى رواية  
خيال ، أو إلى مسرحية فكاهية شعبية ، أو إلى فيلم سينمائي على نحو  
ما نرى في مسرحية «الشيطان» ليوسف وهبي<sup>(١٧)</sup> ، وفيلم «مصر  
جهنم» له أيضا ، وفيلم «المرأة التي غلبت الشيطان» ، ومسرحية  
«عبود عبده عبود» التي مثلها أمين الحيدى

تختلف المواقف إذن ، ويرى الباحث في اختلافاً آمراً كثيرة  
بينها العالم ، وخاصة في مجال علم الأدب للمقارن ، ومعالجات  
بحوث الاستقبال ، ولا يمكن أن نجعل لهذه المواقف درجات  
تقييمية ، فربما بعضها في القيمة فوق بعض ، ولكننا نستعمل  
وبوصح ، وطلق الضوء على الشروط والنواضع والنتائج ، وعلى  
الخطوات التي يخطوها هذا النمط أو ذلك من أنماط النقل أو النقل ،  
أو ما يسمى بالاستقبال

وقبل أن ندخل في مناقشة تفصيلية لهذه النوعيات المتباينة المتصلة  
بموضوع فاوست يائسات ، نشير إلى طائفة من الأعمال الأدبية العربية  
التي يتمثل فيها استقبال مادة فاوست

رأى صاحب القصة نفسه في فاوست ، فقد كان مثله يجب «المعرفة» ، وكان مثله مستعداً أن يعطي الشيطان ما يشاء من نفسه . إذا مكّنه من معرفة العالم المجهول السابح في بحار الأسرار . ولهذا صاح مادياً الشيطان ، وراح في إغواءه نصّب فيها الخيال مسرحاً ، فظهر له الشيطان على هيئة ميسنو ، وطلب منه أن يمنحه حب المعرفة . وأن يعطيه «نفس فاوست» أو «نفس جوته» ، وعرض عليه في مقابل ذلك «الشباب» . وعلى الرغم من تحذير الشيطان له قائلاً : «لا شيء في الوجود يعرض الشباب» ، فقد أصر . ولم يكتب الشيطان عقداً ، واكتفى بكلمة الشرف !

ومرت على تلك الليلة ثلاثة عشر عاماً انتم فيها الكعب . وأحب المعرفة حياً كالحب ، وفكر في مشاكل العالم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ومسائل الفلسفة واللغة وقضايا الفكر . ودات صباح بيته خادم عجوز إلى التجميد التي ارتسمت حول عيبه . وبشحوب وتفوس الظهر ، صاح : الشباب ! الشباب ! لقد أخذ الشاب

وأول ما بلغت النظر عندما تناول هذا النص بالفد ، أن توفيق الحكيم . وهو مؤلف مسرحي قديماً قديماً لم يعارض مسرحية جوته بمسرحية أخرى . على غير ما فعل مثلاً بالنسبة لمادة مسرحية أخرى مثل خميسون . بل أثر أن يدخل في حوار مع المادة الأدبية الغامضة . مشأناً لوماً مبتكراً من القصة . ولكنه على الرغم من ذلك ظل متأثر ببعض الوحي الشككية في مسرحية جوته [وهو يجعل نصته «تصديراً» بدكراً على نحو ما بسط الباء المسرحي للجزء الأول من مسرحية «فاوست» . حيث نجد تصديراً أو إلهاماً تصديرين . وملاحظ على تصدير توفيق الحكيم أنه يقترب من أسلوبه من جوته : إذ يصطحب قلب «الشعر الحرة» أو «الشعر المرسل»

وقصة توفيق الحكيم تتكون بعد التصدير من عنصر تمهيدى . وتنتهى بعصر خدوى . وبين العصرين جزء أول يعتبر تلخيصاً لفاوست . وجزء ثان هو فاوست المجلد . وتوفيق الحكيم لا ينجح على القارئ أنه يعارض فاوست جوته بالذات . فهو يذكر الاثنين باسميهما ، كما يذكر الشيطان باسم ميسنو . وإذا كان قد نحى عن بعض السمات الأساسية لحجرة المكتب التي عرفها في مسرحية جوته ، مثل أسلوبها القوطى ، فهو يحتفظ ببعض سمات أخرى مثل : النور الضئيل . والمكتب الذى تنكس فوقه الكتب يملؤها الغراب . كذلك ينفذ من النص الأصل دلال نور الصباح ، التي تلاحق فوق الحائط القائم كالأشباح . أما كتاب التلخيص الذى وضعه فاوست في مسرحية جوته فقد تحول حد توفيق الحكيم إلى «كتاب في علم الفلك» . والشيطان له مظهره المعروف ، فهو يرتدى ملابس الحمراء . ويضع يده على مفصص سبعة . وله قرن وقرن القرن ريشة

والنسخة العامة التي تصطبغ بها القصة ، صبعة فيها الطراقة ، وفيها السحرية الرقيقة . وفيها هدى من روح الأناس . فالشيطان لا يؤدى بطل القصة ، بل يصحبه . ولا يتمسك بكتابة العقد ومهره بالدم . بل مكتفى بكلمة الشرف . وهو عد تأدية النجبة على قلسوته ويمسح بها الأرض بين يدي صاحبه على طريقة فرسان

الكسندر دوما<sup>(١٧)</sup> وقد يظل توفيق الحكيم في وصف شيطانه فيتحدث عن «المطاول على عرش فكرنا النوراني» ، ويكته في نهاية القصة لا يحزم بأن الشيطان جرده من شبابه . ثم تراه الشيطان قد تقاضى الخلق دون أن أعلم ؟

ومن تلقى في هذه القصة عنقطات حيادية من عناصر مادة فاوست كما عرفها جوته وطالحها ، وتلقى بإضافات وتحويرات أدخلها توفيق الحكيم عليها . فهو عندما يصور حضور الشيطان إلى فاوست ، يرى أن الشيطان قد حصر من لقاء معه . «وإذا صوت هانس بنى في أذنه . . . . . لقد سمعت ما دلت في نفسك» . أما ميسنوميسر لدى جوته فلم يأت إلا بعد أن توسل فاوست لاسحضاره . وسائل السحرية والتأويل . وادعى أن فاوست أنتم بتعويده . وإن صح أن الأجزاء التمهيدية للمسرحية توحى بأن للشيطان حدث الرب بأنه سيلعب إلى فاوست لعبه . وهذه مشككة أخرى هي مشككة الإنسان الكبرى . حرية الإرادة آدم لحدوث المكتوب . ويركز توفيق الحكيم اهتمامه على عناصر محددة : حب المعرفة والاستعداد للتصحية بالشباب من أجلها . وهو يقلب الصورة ، فيبدا بطلب فاوست الشاب . يطلب هو حب المعرفة الحقيقية . ويصيح الشاب . ثم يشكر في النهاية من صباح الشاب

وإذا كان جوته قد خلق شيطانه خلقاً . ووضع له صفات معينة يعرفها للخصصون . وربطه بآثار الكيان الشيطاني المسمى ميسنو أو ميسنوميسر . فإن توفيق الحكيم يقتربه مرة من «شياطين النفس» . الذين تحدث عنهم شعراء العرب القدامى<sup>(١٨)</sup> ، ويقتربه من بليس الذى لم يسجد للسمو الإنسانى عندما سجدت الملائكة . على نحو ما جعل القرآن الكريم . ويقتربه من روح ألف ليلة وليلة عندما يحكى عن فاوست أنه أبصر «ذراعين وقلمين وبقياً جسم آدمى تأتى طائرته طائفة من أنواء الحجرة المختلفة ، وتلتصق بالوجه حتى صار إسناً . وتغير الوجه فصار كوجه الشر»

وهناك أمثلة كثيرة على الموقف التمهيدي الذى يأخذ توفيق الحكيم بطرفه ، نذكر منها وضعه للحرمان الذى شكاه فاوست . «إنه حارح من الحياة ولم يعمل رهرة» ، ولم يستشق صبراً من ذلك أستان القائن بأشجاره وأنهاره وودوده وعمرانه . . .

#### عبد الشيطان

كتب محمد هريد أبو حديد هذه المسرحية . كما يذكر الدكتور محمد الدين إسماعيل ، في عام ١٩٢٩ ، وأخرجها مطبوعة في كتاب في عام ١٩٤٥ . وهي مسرحية مثيرة في ثلاثة فصول . يبدأ الفصل الأول في حجرة فاوستية تضطرب فيها نكس ولأشياء والشخصية للناظرة لفاوست هي شخصيه (طوبى) . وهو شاعر ومؤلف وفيلسوف له كتب مشهورة ، من «فاوستوس الحديد» . ولكنه يختلف عن فاوست في أنه شاب عليه مسحة من الخيال . ولكنه صام الحرمان والمعاناة . وتحدث طوبى عن مشكلته هي يشبه أجودع الخافوسنى الشهير ، وقد بلغ به اليأس حد التكبر خدى في الانتصار



وإذا لم يكن طوبوز حاجة إلى العودة إلى الشباب ، فهو شاب ، فيه  
بحاجة إلى ما يحمله يرى الدنيا جميلة ، وما أسرع ما يصل إلى هذه  
الحال بعد شراب يقدمه إليه الشيطان . تغير طوبوز وأصبح مشتاقاً إلى  
معرفة أنواع النساء كافة ، « لا توجد امرأة تستطيع أن تقاوم  
الذهب . » هذا هو رأى أهرمن الذى يوافق عليه طوبوز مستشياً  
بوجبة بذاتها - المرأة التى تتسلط بالحرب الطاهر - لا يريد الشيطان  
أن يعرف عنها شيئاً . وقبل أن يتكلم عن العقد ، يحدد أسلوب العمل  
الذى يوصى طوبوز به : « . الجراءة . إذا شعرت بالتعرق فاصرب .  
اضرب بصف ، بقسوة ، وإذا شعرت بالضعف فاحترق ، احتقر .  
وعلى كل حال تكبر . » وتذكر دائماً أن جيبك مملوء بالذهب . أما  
العقد فيتخذ صورة غم يطعمه الشيطان بدم طوبوز على يده ، فترسم  
عبارة « عبد الشيطان » عليها . وعندما يثور طوبوز على هذه العبارة  
للهيئة يلبسه الشيطان مولداً جميلاً يورثه . وينتهي الفصل بما يشبه  
الصدقة المرحية بين الاثنين .

بدأ الفصل الثانى فى قصر طوبوز الذى أصبح طوبوز باشا أغنى  
أقرباء جانيولاد . الأصواء غامرة ، والموسيقى تتردد بفترات رافعة ،  
والمكان مليء بالأنثى البديع . أما طوبوز فيلبس ملابس السهرة  
الأنيقة ، وأما أهرمن فيتخذ هيئة المهرج بين الحفل ألوان الفساد  
الذى بدأ طوبوز بممارسته بمحونة الشيطان . هناك مجموعة من رجال  
وساء الطبقة الرقيقة يلعبون القمار ، ويسرق بعضهم بعضاً . أما  
الرقص فيتم بالابتدال والمجون . وكيف لا وهو يجرى على إيقاع  
موسيقى أفعى الشيطان نفسه ! والشيطان يؤدى حركات لمهرجين فى  
سوقية وعريضة ، ويعطى من سروره لأن ذخيرة أهل بورابا . هنا  
بين هذه الجدران يعبثون الشيطان . يعبثون . والشيطان يخطط  
طوبوز أحياناً يتحدث أمامه عن احتقاره للإنسان ، وعن الإنسانية  
القائمة على التعاقب والفضائل ، فيرد عليه طوبوز مؤكداً أنه لم يفقد  
الأمل فى البشرية ، وأن الإنسان مفضل على الشيطان . فقد أمر الله  
الشيطان أن يسجد للإنسان . وطوبوز يتبع الشيطان أحياناً ويختلف  
معه أحياناً أخرى . فهو قد أطاعه فإقام علاقة بصادق زوجته  
صديقه ، تلك التى كانت سيئاً فى أحواله . وأطاعه فأصبح (أمان)  
وجعلها تترك زوجها وأولادها ، ثم غش عنها ، وأثار حفيظتها بعلاقته  
بغيرها . وهذه هى أمان تصمم على الانتقام ، ويستمر أهرمن فى  
تفقد خطته : اشترى الأعيان بالمال ، وأعطى الملاحين وأعمال  
والتجار للمال الكثير ، ففروا عن العمل ، وأصبحوا جميعاً يستفرون  
الإحسان ، وأفسدهم بالخمر والعبث ، وهكذا لتصبح بورانيا كلها  
تحت إراسته . إنه يريد أن يحكم بورانيا ، ووسيلته هى تجرير الناس  
بعد أن يخلصهم البطالة ، وغايته هى الحكم عن طريق الإدلال  
ويدخل أهرمن فى تعصبات الانقلاب الذى يخطط له ، إنه لا يريد  
أنزانياً أو جماعات أو نقابات ، بل يريد أفراداً متفرقين يسهل التغلب  
عليهم ، وهو يريد استعمال السجن والتشريد والاضطهاد ضد من  
يرضون التعاون ، وهو لا يريد أن يقيم للشعب رداً ، ولا أن يقيم  
للكتاب قائمة . وينتهي الفصل الثانى وقد ضعف طوبوز أمام شهوة  
الحكم .

وإذا كان طوبوز قد بلغ هذه الدرجة من اليأس والرغبة فى  
الخروج من الدنيا قاعة ، فإن صديقه (كلدى) <sup>(٢٢)</sup> إنسان مقبل  
على الدية ، يرتب أموره فيها ، ويتزل إلى الحياة الحادة ، ولا يبعث  
بكثير من القيم التى يرى أن طوبوز أثقل على نفسه بها . وهو لا يرتاح  
إلى بقاء طوبوز فى تلك المنطقة الخزينة الكثيرة من (بورانيا) -وهكذا  
بسمها - وهو يتحدث حديث السعداء عن (قاران) التى بعد فيها  
بالبحر المرجاني والخيال العالية والسماء الصافية الجميلة . وطوبوز لا  
يدخل نفسه فى الكتب فحسب ، ولا يبعد فقط عن الطبيعة المطلقة  
البيعية ، ولكنه يسيى النظر بالناس جميعاً ، وبالنساء خاصة . وهو  
لذلك يدهش عندما يسمع أن كلدى حطب (سادى) الفتاة الجميلة  
الذكية ابنة (عارف بك) ، وهو من كبار الأثرياء موينوى الزواج  
مها . كذلك يدهش عندما يحمى له كلدى عن المهندس البارغ  
(قدري) الذى يعمل على تحويل أنعمه الشمس إلى كهرباء ،  
ويوشك أن يتم اختراعه للمهم ، وهو يمتنى أن يتزوج من (ثريا) ،  
بنة (قبسون بك) ، ولكنه لا يجرؤ على التقدم إليها .

ويبقى طوبوز وسادى فى الفصل الأول ، ويتضح أنها يعرفان  
أحدهما الآخر ، وهو يراها امرأة كغيرها من النساء ، تجرى وراء المال  
والشهرة والخيال ، ولا تقدر الرغاء والكرامة والفضيلة والعقوبة  
والنور . وكان طوبوز يتأفف من تلووجه الذى يلبس فى صدر المشهد  
ويصل إلى عبارة «أول فى أن أصبح : الشيطان الشيطان» ، وهو  
يتأفف لإطلاق الرصاص على نفسه . وهنا يدخل رجل غريب  
لنظر ، يهرج فى مشبه ويترسم فى نواصع متكلف ، وعليه ملابس  
سوداء ، إنه الشيطان الذى يحمل هذا اسم (أهرمن) <sup>(٢٣)</sup> . ويبدو  
بين طوبوز وأهرمن حديث عن الأسماء التى لا تطابق للسميات ،  
وعن الحياة التى تتغير سراباً ، وعن المرأة الثلاثة ، ويوم أهرمن  
طوبوز على تفكيره فى الانتحار من أجل امرأة نخلت عنه . وفى رأى  
أهرمن أن : الحياة . الذلة . القوة . السطوة . هذه هى الحقائق .  
الحقائق التى لها الغلبة فى الدنيا . ومن رأيه أيضاً : « هذا العالم فيه  
طائفتان ، إحداهما تتمتع وتغزو وتتلذذ وتسود ، وبالاختصار  
تركب ... والطائفة الأخرى تُعمر وتُحجب . تتألم وتذل . وبالاختصار  
تركب . » . ويبدأ أهرمن فى تقديم عروضه : إنه يستطيع أن يجد  
طوبوز بالذهب الذى يمكنه من القفز والركوب ، وينصحه باللمب  
بالأسماء لصعوبة كل هدف دنى . ويؤكد أهرمن «طوبوز» أنه  
الشيطان ، ويعرض عليه كميات من الذهب دليلاً على صدق  
كلامه . ويذكر أهرمن طوبوز مكتبته عن فاوست ، وبين له أنه لا  
يريد تجديد الاتعاق القديم ، لأن الدنيا قد تغيرت ، ويوضح  
مقصده بأنه مما مضى كان عليه أن يحمل فاوست يسير على خطاه ،  
أما الآن فقد أصبح أكثر الناس يسرون على خطاه تطوعاً  
واختياراً . »

ويوضح أهرمن أنه يريد أن يكون امتاعه مع طوبوز كالصفقة  
التجارية ، فكل شئ له ثمن ، وكل رجل له ثمن : « أريد أن أتعز  
ملك على أن تيعنى نفسك . » وعندما يثور طوبوز على كلمة عبد ،  
يقدم إليه كلمات أخرى مثل : « مساعد » أو « حليف » ، فيقبل

بين الفصل الثالث طوبوز وقد أصبح حاكم بورانيا ، وبدأ الفصل بطوبوز وأهرمن يودان من جولة في البلاد ، وهنا يستعد الشيطان بالتأنيج ، يعصب طوبوز ، فقد تعلم الناس الكسل ، وعنادوا البطالة والعبث ، وأصبح منظر البلاد خراباً ، وهم لا يدرون ما يجري عليهم ، لأنهم يتألون لئال إحصائياً بدون جهد . ومن هنا برز الخلاف بين طوبوز وأهرمن . ولكن أهرمن له أهوان كثيرون في المملكة ، وساعده قائد الجيش (يلدرم) الذي يكلف بتخيلة الحرب عندما تأتي وفود الدول المندوعة لتتخذ اتفاقات مع بوريا . ويثور الخلاف بين طوبوز وأهرمن حول قيسون بك الذي يصمم على إقامة مشروعات اقتصادية حقيقية ، وحول ابنته ثريا التي يحبها طوبوز لما وجدته فيها من صدق وبل وسعى للحير العام . وهي عندما تظهر على المسرح تصحبها موسيقى عذبة . وعندما تلتقي بطوبوز لأنهم بشئ قدر اهتمامها بإصلاح أحوال الناس . وما إن يرى أهرمن أن علاقة طوبوز بهذه المرأة الشريفة ستغيره إلى الأحسن ، وستقله من اهلاك ، حتى يدع المرأة المحفود «أمان» لئلا أمام ثريا ووالدها تمثيلية نعبة تؤدي إلى قطيعة نهائية . ويعرف طوبوز أن الشيطان وراء هذا كله ، فيدع ، ويندم على الاتفاق الذي ربطه به ، فقال الذهب ، وقد إنسايت . ويحاول طوبوز قتل أهرمن فلا تفل الطلقات منه ، ويهدد الشيطان بأنه سيرب ، فيلغى الشيطان بأنه هو الذي سيذهب ، وينبه إلى أنه إذا عاد فدعاه فلن يستجيب له . وتنتهي المسرحية بمورلوج الندم بقبه طوبوز ، وبالماضي القدر يلوح له على هيئة أشباح ، بينها شيخ سادى التي تسب في موتها ويحاول طوبوز أن يهرب حاملاً معه الذهب المكس بالخرزاة ، فإذا الذهب قد تبخر ، وإذا خاتم «عبد الشيطان» المملوع على يده يتسع فيشمل الشراع ثم الوجه ولحم كله ، وينادى الشيطان لينفذه فلا يرد عليه ، ويؤكد له أنه لا يزال حياً ، فلا فائدة ، وتدخل طوائف الشعب تحيط به وتكفه وتسحر منه ، ومن بعد ندوى ضحككات أهرمن الجوفاء

يتحد محمد فريد أبو حديد في معالجته عادة قاوست التي عرضها في الترجمات الإنجليزية ، وفي ترجمة محمد عوض محمد<sup>(٢٤)</sup> موقفاً تعريبياً وصحاحاً . يطالعك منذ البداية ، على صفحة الغلاف ، حيث يذكر آيات من القرآن الكريم ، تؤكد أن الشيطان يمكن أن يكون قريباً للإنسان الصالح : «ومن يحش عن ذكر الرحمن نقبش له شيطاناً فهو له قريب» (٣٦) وإنهم ليصلونهم عن السيل ويحبسون أهم مهتدون (٣٧) حتى إذا جاءنا قال باليت بيني وبينك بعد للشرقين منس القرين (٣٨) ، [سورة الزخرف] . وهناك دولسات حول الشيطان في الأدب العربي الإسلامي تدلنا على سهولة تعريب شخصية مبيشريليس ، أو على الأصح تصوير شخصية مناظرة لها ، في هذه المسرحية التي يهتم فيها بمصر وقاصاياها . يقول الدكتور عر الدين إسماعيل : «مسرحية عبد الشيطان» هي الصورة العربية الحديثة لقاوست» ، ويرى أن مؤلفها يعالج قضية من قضايا الإنسانية والاجتماعية والسياسية في فترة من فترات حياتنا خلال القرن العشرين . وإذا كان أبو حديد قد سمي الشيطان عنده أهرمن (مقابل

إيليس عند العرس القديم) فإنه أيضاً يسمى شخصياته القبيحة خاصة بأسماء غير مصرية ، ويجري الأحداث في أماكن غير مصرية على الخريطة العربية باستثناء قاران (سيناء)

كان من الممكن أن تنتهي للمسرحية كما انتهت مسرحية جوته عن حور إيمانى يتمثل في الفقران ، ولكن المؤلف العربي آثر أن يتبع الخط القرائى لسورة الزخرف بالذات . وهناك الجانب المصري الذي يتمثل في الاستعمار الإنجليزي وما فعله بالبلاد من غراب ، ولهذا كان للشيطان معبراً عن هذا الاستعمار . ويرى الدكتور عر الدين إسماعيل أن شخصية طوبوز هي - في الحقيقة - صورة محمد محمود باشا «صاحب اليد الحديدية»

أما نقاط الالتقاء بين مسرحية أبو حديد ومسرحية جوته فهي متعددة ، وهي كلها محزنة . نجد مثلاً مناظر حانة أرباخ قد تحولت إلى مناظر اجنون والعبث في سرائى طوبوز باشا ، كما نجد أن شخصية مرجريت قد تحولت إلى شخصية ثريا التي لم تنس إلى الكارثة القاروسية المعروفة ، بينما انتهت امرأة أخرى هي سادى نهاية أليمة ، وكانت هي التي ظهرت لطوبوز في النهاية تبشره بالحميم ومن الواضح أن المؤلف العربي وجد نفسه في موقف شخصي وديني ولجأ إلى وسائى جعل مادة قاوست هي أفضل المواد الأدبية مناسبة للتعبير عنه .

#### قاوست الجديد ،

يذكر أحمد شمس الدين الحجاجى عام ١٩٦٧ تاريخاً لظهور مسرحية «قاوست الجديد» لعل أحمد باكثير التي لم تنبع حتى الآن ، ولعله يقصد ظهورها «كمسرحية مذهبة» من إخراج الشريف خاطر . ونحن نستخدم هنا هذا النص . تتكون المسرحية من أربعة فصول ، وتقوم على عدد محدود من الأشخاص هم (قاوست) و(مرجريت) و(الشيطان) الذي يشار إليه أحياناً باسم لوسبر أو إيليس ، و(بارسيلز) صديق قاوست، و(إيمى) صديقة بارسيلز، والخادم (ولجر) والخادمة (أولجا) ، وبعض الشخصيات الثانوية . وتبين هذه الأشخاص أن على أحمد باكثير استخدام مصادر أخرى غير مسرحية جوته . وشخصية بارسيلز انعكاس لشخصية بارسيلزوس<sup>(٢٥)</sup> (١٤٩٣ - ١٥٤١) الذي كان يرى أن هناك إلى جانب النور الريانى في المسيحية نوراً آخر هو نور الطبيعة ، يمكننا أن ندركه بالحس والروح . ونار حبه عدد من أهل الفكر في زمانه ، وأنشأوا أنه تحالف مع الشيطان ، ثم أدعى اليحص أنه أوى بأعمال عجيبة من التجميم والسحر . ثم دخلت هذه الحكايات المتلفة في أسطورة قاوست

يبدأ الفصل الأول من مسرحية «قاوست الجديد» في منزل قاوست في حجرة مكتب ، تعص ردها بانكب وسناظير والأثاث . ولا تعرف بالضبط زمان ومكان الأحداث ، وإن أمك أن يستج - في سياق للمسرحية - من تحديد العمدة بالمارك أن للكان هو ثلانيا . أما الزمان فيصحب تمثيله : فليس هناك سوى

ولكن الشيطان يصح في طريقه المراقيل ، ومعه من التعمير ،  
والعمل على تحقيق حياة أفضل للناس ، مدعياً أن ذلك تنسّل في  
سن الكون ، وتطاول على الله . وبينما أخذ فاوست يكشف حيل  
الشيطان ، ويسعى للنجاة منه ، كان باسيل يحصد فاوست على تعامله  
مع الشيطان ، ويريد أن يكون له مع الشيطان شأن مشابه . أما  
الشيطان فلا يرى معنى للتخالف مع باسيل ، لأنه في قبضته بدون  
عقد

ولقد وصلت علاقة فاوست بالشيطان إلى خلاف حقيق ، قد  
شاهد فاوست الكثير ، ومنع بالخمر والنساء ، وطار على جناح  
الشيطان إلى إفريقيا في لمح البصر وعاد ، ولكنه لم يزدد علماً بالحقيقة .  
ولقد شاع أنه تحالف مع الشيطان ، وأتى إليه الصحفيون يسألونه عن  
ذلك . وينتهي الفصل بتأكيد فاوست أنه يسعى لعلم يفيد الناس ،  
وأنه جمع مرة الأبد في لحظة كانت ومضة خاطفة ، ووجدني  
وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة ، وهي تتسع وتتسع حتى  
احتضنت الوجود كله . أما الشيطان فيزيد من غرائبه وإعراجه ،  
ويأتي إلى فاوست بلباس «أكمل وأسمى جمال» ، ويصمم فاوست  
على الابتعاد عنها صانعاً : «الله ! لقد رأيت نور الله» .

تدور أحداث الفصل الثالث في قصر فاوست أيضاً . باسيل  
يحقد على فاوست لأن الدنيا تجري وراءه والشيطان يتسلل به .  
ويحاول باسيل أن يتسلق الشيطان بأن يحصد ، فيرده الشيطان ويحصد  
على أن يحصد الله . والشيطان يريد أن يستخدم باسيل ضد فاوست  
تارة ، لأن فاوست يرفض الانضمام لوحدة من الدولتين ، وتارة  
أخرى لأنه يرفض أن يجعل اختراعاته العسكرية وسيلة لاستعباد  
الناس . ولقد أصبح فاوست واضح العداء للشيطان ، لأنه يريد لكل  
إنسان أن يرى الحقيقة الكبرى ، ويريد للإنسانية الحب والسلام .  
والشيطان يحاول إغراءه بالمزيد من المعائب ، ويتحدث إليه من  
لون من اللون الرابع : حشق الثريات للفتيات ، مثل أفروديت  
وقيوس .

وفجأة تظهر مرجريت ، وتعلن أنها مرجريت الحقيقية ، جاءت  
لتنقذه ، فلم تكن الشخصيات التي أتى بها الشيطان . لا وهو وخيالاً .  
ومرجريت تلومه على يمه روحه للشيطان ، وهو يلوم نفسه ، ويقرر أن  
يطلب العلم عند الله وحده .

أما الفصل الرابع والأخير فتدور أحداثه في حجرة نوم فاوست  
مرجريت مريضة مرض الموت . وفاوست حزير عليها ، يدعو الله في  
الثناء والعاقة . وإبني حرم الطريق إلى الله وليست ثياب  
الرحمة . وتموت مرجريت . صة لأها مطمئنة إلى أب ستلقى فاوست  
عند الله ، وفاوست يوصي بالفصل لحادته . وعندما تأتي أنباء بأن  
جيوش الدولتين أو للمعسكرين دخلت البلاد ، لايشمل باسيل . لا  
بأمواله . أما فاوست فيسرع ويحرق كل أوراق اختراعاته التي توصل  
إليها في أثناء تحالفه مع الشيطان حتى لا تقع في أيدي من يدمرون  
الحضارة البشرية<sup>(٢٥)</sup> . وما يزال الشيطان يحرص باسيل على  
فاوست حتى يضربه بحجر مسموم ، ولا يزال ثمة لقاء ذلك ؛ لأن  
الشيطان يلومه على قتل فاوست بعد موت الأولاد ، أي بعد حرق

عبارة «في ذلك المصير» . يظهر فاوست شاكياً من أنه لم بعد بحمل  
الحياة ، مؤكداً أنه يكره الانتحار ، ويدخل عليه باسيل فيحدثه  
عن متع الحياة التي يأخذ منها نصيب ، فهو سعيد مع حياته إيمى ،  
وهي فتاة قليلة التمسك بالأخلاق ، ويحرصه على مراده من  
مرجريت ، صديقه الغاضبة ، بالإكراه . ولكن فاوست يشور دفاعاً  
عنها على الرغم من صبرها له . فهي إنما انصرف عنه ودخلت الدبر  
لأنها أنكرت به من ترديد القود بالاشتراك مع باسيل . لقد ادعى  
فاوست وباسيل أنها اكتشفا سر تحويل المعادن إلى ذهب . ليروا  
الثروة التي هطت عليها فجأة . وهنا تنبئ أن باسيل وفاوست  
يصلان معاً . ولكنها محتفان في اختار باسيل لا يرى في المرأة إلا  
حيلة . ولا يعرف الحب الحقيقي ، ولا يؤمن بالزواج ، بينما فاوست  
يدعى عندما يحظى من تأليب الصمير . وفاوست يعانى ، وبخاصة  
بعد محبة مع مرجريت ، من حرر قاتل . وهو لذلك يرى الوحود  
سحراً . ويرى أنه إذا . يكن يستطيع أن يخلق نفسه ، فهو يستطيع  
أن يقدم نفسه . ويحاول باسيل أن يوجه فاوست إلى الاهتمام بالمعرفة  
والعيش من أجلها . ولكن فاوست يجب بأنه بعد جهد طويل مضى  
لم يعرف «الحقائق الكبرى» ، بل ازداد جهلاً بها .

وعندما يترك باسيل فاوست ظاناً أنه أقنعه بالآبتحار يقدم  
فاوست على قارورة السم . وهنا يحس بلهب المصباح يرتفع .  
ويتمثل به الشيطان على هيئة باسيل . ويتحول بعد ذلك إلى هيئة  
كتاب . ثم إلى هيئة يمكن للإنسان أن يراها . ويدور بين الاثنين  
حديث عن الكون والله . يذكر الشيطان في محله . وليس في  
وجود من يؤمن بالله أشد من إيمان به . «وأنا عرفت العامة أول  
المحدثين المحدثين . ولكنى عهد الخاصة أول المؤمنين الموحدين» .  
ويعلن الشيطان لفاوست أنه بحاجة إليه ، ويعده بأن يعطيه قدرة  
بليغة ، يقول كل شيء . كى يكون . ويهره بإحضار مرجريت من  
الدبر ، فراها فاوست . ثم يخفيها عنه . وهنا يوافق فاوست على  
الاتفاق مع الشيطان . «شيطان يريد روحه . أى يريد من أن يعطيه  
في كل أمر ، يعطيه في مقابل ذلك المعرفة الشاملة ، والصحة  
لكاملة ، ونفوة ، والشباب ، والفنى ، والشهرة ، والحب العارم ،  
(مرجريت وحسان الدنيا جميعاً) ويتم العقد ويسهر بالدم ،  
ويجعل الشيطان الله شهاداً على العقد .

ويصبح فاوست في العشرين من عمره ، ويتميز المكان فيصبح  
مكاناً رائعاً بهيجاً ، وتأتي مرجريت وقد تغيرت أخلاقها من الصدا إلى  
العد ، فهي تريد للثمة والثرف والهنون .

يبدأ الفصل الثاني هوأ فصلاً في عصر عظيم ، ويوضح أن  
فاوست يعيش حياة لهنون ، فهو يقيم علاقة مع إيمى صديقة  
باسيل ، ولا يستاء عندما يرى مرجريت تقيم علاقة مع باسيل . أما  
واجتر وأولها . الخادم والحادمة ، فيحاولان الخروج من قبضة  
الشيطان عن طريق التمسك بالدين والتردد على الكنيسة . ويعمل  
فاوست من الدحية الأخرى في مشروع كبير معبد للإنسانية ، هو تحويل  
الصحارى إلى بساتين ، وعسكر في القسلة على التخطف في أفريقيا .



(٨) ظهرت المسرحيات الأوج الأولى في كتابين نشرهما هيئة الكتاب ، بيانات هذه المسرحيات في بيروجراف ماهر وله - وستظهر مسرحية كلاييجو في بغداد ب. شاء الله في مجلة الثقافة الأجنبية

Mountab Maher and Wolfgang Ullrich

(٩) ظهرت هذه النصوص المترجمة كملحق لكتاب العقاد «عقريتي جيو» ، القاهرة طعة عام ١٩٦٠ ثم ظهرت في كتيب بقلم عبد الرحمن صدق وجوته بالإسلام القاهرة ١٩٦٠

(١٠) يستخدم الكليات : استبدال ، مستعمل ، يستعمل ، استقبالي . الخ مقابلة Reception ومشتقها ، وهو مجال البحث الحديث في تأثير أدبي أو عمل ما في فرد أو جماعة أو حال تقاي أو عمل تقاي

(١١) صدر الكتاب بالفرنسية في الجزائر

Abdelhamed Benachouch, Goethe et l'Islam

أرجع إلى ترجمة فصل منه في كتاب : مصطفى ماهر ، أنانيا والعالم العربي ، انتشار إليه من غير

(١٢) عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة ب

(١٣) أحمد شمس الدين فندجاني ، الأسطورة في المسرح المعاصر ، القاهرة ١٩٧٥

وأحب أن أوه ، في مجال الحديث عن المصادر والأعمال الجيولوجية ، بموسوعة المسرح المصري الجيولوجي (١٩٠٠ - ١٩٣٠) للدكتور رمسيس عوض ، وهي فاعرة بالبيانات المهمة ، وتعتبر من أهم الأعمال التي ظهرت في مصر في القرن العشرين في مجال الدراسات الأدبية ، والأمل كبير أن يشتمل مؤلفها فصل إلى أيامنا هذه (مطبوعات هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٨٣)

(١٤) معروف في البحوث الاستثنائية التكاملية أن الشروط الاستثنائية لتبصر في الباطنية الفكرية أو الصبغة فمبب . بل تشمل كل العوامل المؤثرة على الفرد واجتمع سيكولوجيا واجتماعيا الخ . وتتصل بظهور البحوث اتصالا وثيقا ببحرث التدخل الثقافي . انظر في موضوع التدخل الثقافي

Masadi Youssef, Brecht in Ägypten, Versuch einer literatursoziologischen Deutung Bochum 1976.

(١٥) عبد الغفار مكاوي ، البك البعيد ، القاهرة ١٩٦٨ والنور والقراءة ، القاهرة ١٩٧٩

(١٦) نظر Rinzard Buchwald, Führer durch Goethes Faust-Dichtung, Stuttgart, 1961 u.ö.

Elizabeth Frenzel, Stoffe der Weckia ratur, Stuttgart, 1970, u. ö.

عن سبيل المثال . ولد جاء بقاموس هرود الأدبي تحت عبارة «الأعمال الأدبية التي تناولها فاست» مايلي - نقطة فاست المستخدمة كاسم علم مشتقة أصلا من اللاتينية من كلمة معناها «الخطوط» أو «الفصل» ، ويخدم فاست مثلا أصل للإنسانية (الفانوسية) الظلمة إلى البحث عن العلم ظلم لايرتوى . ورواية أسطورة فاست عبارة عن العهد المبرم مع القوى الشريرة ، وهي بواء نكوب في العصر الرسيط في أساطير السحرة (كبريانوس ، تيوفيلوس ، وميرلي) والشخصية الأولى التي يرتكز عليها التصوير الأدبي لشخصية فاست رجل عاش حقيقته . يقوم الدليل على أن اسمه كان يروج فلوستوس حول عام ١٥٣٦ أو ١٥٣٩ وأنه كان من أهل شلوس بمنطقة برابنجاو ، وتناوله الأسطورة التي ذهبت إلى أن الشيطان استول عليه منذ عام ١٥٤٨ . وفي عام ١٥٨٧ ظهر في مدينة مرنكفورت / ماين الألمانية كتاب شهي باسم كتاب الدكتور ، يصور فاست ، فاست على أنه كان رجلا شريرا مارس السحر والشعوذة ، ودعيت شهرته في الآفاق . عقد مع روح جهنم عقدا ، وجلس حيلة خاوية شريرة ، حتى انتهى إلى جهنم . وكان مؤلف هذا الكتاب كتابا من أجناس الشيعة البروتستنتية . كذلك كان الكتاب الذي عالجوا هذا الموضوع حتى القرن الثامن عشر من الشيعة نفسها ، وهم يقدّمون الذي أصدر كتابه في عام ١٥٩٩ ، ويبيّن الذي عرج كتابه في عام ١٦٧٤ والكتاب الذي أصدره كنيسته كنيته «لؤس بالمسحبة» الذي نشر كتابه في عام ١٧٢٥ وانتقلت القصة إلى فرنسا وإنجلترا وهولندا ، وعالجها مارتن في انجلترا مطبوعة مسرحية في عام

١٥٨٩ طبع في كتاب في سنة ١٦٠٤ وفي هذه المطبوعة يعبر فاست عن ضلأ إلى العلم لايرتوى ، ويضع مارلو في مواجهة فاست فاست فاست وحده وتفتت فرقة الكوميديين الانجليز للتحولة في ربيع أوروبا وألمانيا خاصة هذه المادة المسرحية ومثلها ، كذلك تحولت للمسرحية إلى تلبية صاحبة مسرح الترائس ومسرح الأسواق واللوك . وفي عام ١٧٥٩ نشر ليبيج مصولا مقتبسة من مسرحية ثرية تعالج مادة فاست . وبدأ حوت بين عامي ١٧٧٢ و١٧٧٥ بعد صياغة أورفاوست الصياغة الأولى لمادة فاست التي عرفها من مسرح الترائس ، وأدخل فيها موضوع جريش أو مارجرته ، وفي عام ١٧٧٨ نشر مارل حوالل مشاهد من مسرحية له عن فاست . وفي عام ١٧٩٠ أعاد جوته صياغة أورفاوست وأصدره تحت عنوان «فاوست» تحت ، وفي القسم الثالث أصدر كليجر رواية قصصية عن فاست . ولم تلي صياغة جوته «فاست» من حدى لدى القاد والقراء إلا الشيء القليل . وفي عام ١٨٠٨ أم جوته «فاوست» . مادة ، الجزء الأول ، وأتم الجزء الثاني من مادة فاست في عام ١٨٣٦ . وعالج مادة فاست في ألمانيا في القرن التاسع عشر أدباء ذكر منهم جرته وليو وهايه . أما في الغرب العشرين فاشهر بمصداق ثلاث التي نشرها يول فاليري الفرنسي تحت عنوان فاست كي أراه ، والمداخلة القصصية التي نشرها توماس مان باسم «دكتور فلوستوس»

Herder - Lexikon, Literatur, Freiburg - Basel - Berlin 1976.

انظر مصطفى ماهر ، مقدمة ترجمة أورفاوست . القاهرة ١٩٧٥ ، هيئة الكتاب

(١٧) استحدثت نصا قدمه إلى الزحوم يوسف وهي مشكورة ، أما مسرحية «عبود» حيد عبود فلا أعرف للأسف مؤلفها ، وهذا أنسب إلى مجال دور البطلنة في

(١٨) انظر للدكتور سيد حامد التناج ، دليل القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص : ١٩٥٦

(١٩) ألكسندر ديجا أديب فرنسي (١٧٦٢ - ١٨٠٦) صاحب روايات المرصاد الثلاثة ، وه الكونت دي مونتبيكريسر وه عقد الأمير ، وغيرها من الروايات التي يلعب فيها الفرنسيان دورا رئيسيا .

(٢٠) يلاحظ الباحثون أن الملائكة العظام يجلسون الرب في تعهيد ويثون على عظمة خلقت ، فيتدخل مفسدو مطاربا هو يرى أن الإنسانية تتورثها العيوب مطاربا ، والتفانص ، ويطلب الرب إليه أن يقيم الدليل على كلامه ، فيذكر فاست الذي يقل أنه قد عمل السبيل ، وتأتي أحداث المسرحية مبينة أنه بسمة القالب إلى للمرة بمثل طية البشرية ويكرم دنيا على عظم خلقت ، هو الخلق السامي الذي عجز الشيطان عن فهمه (عن يوسف خالد)

(٢١) انظر مسرحية جيون ليل لأحمد شوقي ومشهد الحز في وادي عفر

(٢٢) تشير بعض الأساء في عهد الشيطان إلى الثقافة الآشورية . انظر جيمس هيري بريستيد «انكسار الحضارة» تاريخ الشرق القديم ، ترجمة دكتور أحمد مصري ، القاهرة ١٩٦٩ : كلداني من ٢٢٦ أهرمان من ٢٦٠ يسور الحديث عن كلداني في إطار الحديث عن القرن السابع ق . م . «كانت هناك منذ صغاره عرف باسم كلداني يطلق عليه الآن اسم الكلداني قد شرع منذ عدة قرون في الاستغلال التجاري حول رأس الخليج العربي والإلامة على شواطئه في مسرح الجبال الشرقية ، وكان هؤلاء الكلدانيون يدا حامين (نح) - أما أهرمان فقرأ عنه - «وقف ضد أهرامرد» وب الحكمة وأمرته جماعة شريرة قوية أطلقوا عليها اسم أهرمان ، وهو الذي أضاع اليهود ثم المسيحيون من يديهم وهرجوه تحت اسم «الشيطان»

وحسن بالتوبة أن تلبدي أشرف محمد أحمد بعد رسالة ماجستير يعالج فيها مادة فاست بين جوته وعبد فريد أبو حديد

(٢٣) انظر في موضوع السحر: Franz Hartmann, Die Weiße und Schwarze Magie, Leipzig O. D.

(٢٤) انظر معاصرني بالألمانية عن ترجمه محمد عوض محمد لفواست والزيت لآلام وترد المؤتمر الخامس للأعاد الدولي للدراسات الألمانية . كمبريدج ٧٥ Mountab Maher, Übersetzungstätigkeit v. D. ins Arab. im 20. Jahrhundert, Akten des v. Internat. Germanisten Kongr.

مرفوعاً على شيء - مرفوعاً بقل شيء - فيه محب على - على مألوفه انى كاستر  
 «محبى بمن ١٧» حب «بالله» - «وممكن ان عبر وحدث مع الله» الذى  
 بدأ توفيق الحكيم شره في حريته الأهرام منذ يوم ١ مارس ١٩٨٣ معالجته  
 فأوسسته جمد - ولكن لا يستطيع تكوين حكمه كامل لأن احديهم له نعبه  
 أو أكثر من حبه

(٢٧) تناولت العذبة الأغنية الكبيرة كاترينا مومرن في كتابها «الحب» و«الحب» و«الحب»  
 و«ليلة» مومرن تأثر بحزنه بأنفس ليلة ليلة في أعماله عظيمة من بين فأوسب  
 مجزئة - و«لمست الأدلة والشواهد على صحة ما ريب»  
 Katharina Mommsen, Goethe und die 1001 Nacht Frankfurt.  
 1980.

Cambridge 1971, S. 299 ff.

ولى محاصره لم تفتح أقيانيا في جامعة مانهايم بألمانيا الغربية في ٩ يوليو ١٩٨٠  
 بعنوان «معالجات مصرية لآدم فاوست». انظر بقلبي أيضا «فاوست» في منطقة  
 بومبي الحكيم» بالألمانية، في مجلة الألس العدد ٥، ١٩٧٧ من ٣-٣  
 وما بعدها - ومقال آخر في الألمانية من ترجمة فاوست، في مجلة الألس العدد  
 ٤، ومخاضى للوجزة من مادة فاوست في الأدب العربى، المؤتمر الثانى  
 للأدب المقارن بجامعة لينا، إبريل ١٩٨١

(٢٥) إشارة إلى ماركوف؟

(٢٦) بشير لومين الحكيم في حديث مع الله (١)، الأهرام مارس ١٩٨٣ إذ زيار  
 بنشتر وكاستر وعبرها بالله : «إننا كنا نؤمن في دراسة المادة أدركنا أننا لم





## الشیطان فی ثلاث مسرّحات

### عصا مہی

١ مرت البشرية فی تشخبصها قوة الشر الکوبية عمراجل عدة قبل ان تستقر - فی مرحلة متأخرة سبیا - علی تجسیدها فی « الشیطان » فالشیطان هو تلك القوة الی تقف علی رأس مثلث راویناه الأخریان الله والإنسان فهو قد عصی الله - تعالی - عندما أمره بالسجود لآدم - وتمرد علی بوابه بقوله « فبعزتك لأغریهم أجمعین » ( ص ٨٢ ) . أو قال رب عا أعزنی لأریں لهم فی الأرض ولأغریهم أجمعین » ( الحجر . ٣٩ ) . بل زاد علی هذا كله فأخذ بفاصل بین الأصول فقال « خلقتی من نار وخلقته من طین » ثم أردف ذلك بالاعراض علی الملك الحکیم . فقال « أرايت هذا الذی کرمت علی » والمعنی « أعزتی لم کرمته علی » عزّز ذلك الاعتراض أن الذی فعلته لیس بحکمة . ثم أتبع ذلك الکفر فقال « أما عیرمه » . ثم امتنع عن السجود فأهان نفسه الی أراد تعظیمها باللعة والعقاب « ١ »

أما عداؤه للإنسان فلائه « يأمر بالفحشاء والمکر » ( النور ٢١ ) . وه الشیطان یعدکم الفقر ویأمرکم بالفحشاء » ( البقرة ٢٦٨ ) . وهو یوقع العداوة والبغضاء . ویوقد نار الفتنة . ویصد عن « السبیل » . سبیل الحیر والإیمان . والقرآن المکریم یم الشیطان هذه الصفات فی مواضع كثيرة . ویصفه صراحة بالعداء لآدم وبیه « إن الشیطان للإنسان عدو مبین » وه إن الشیطان کان للإنسان عدوا مبینا . « وإن الشیطان لکم عدو فأتخذوه عدوا » .

الکراهية . وذكروا الناطل واخذع . « نکریاء اثبات عن مقام الإله » والمصیان خروج علی شریعتہ . واحسد إنکار لعمته واعتراض علی تقدیره . « نکراهية عبقة قد يتعسف » الأیرار حیثا بعد حین . إذا كانت کراهية لهذا العمل العیص أو نه لك اعیوف الدمع . ولکب « ذاکت قواہ العیبه کلها مہی صفة هادئة عاشقة تنافس الصفة الإلهية فی الصمیم » وهی

ولیس هذا العداء المزدوج فہ والإنسان هو وحده الذی یجعل من إبلیس تجسیدا مثالب لروح الشر الکوبية . بل إن فی لشیطان نفسه من الصفات الداتية ما جعله حذیرا لهذه المکانة العذبة ١ « وقد حاول الشراح الدیبون أن یحصوا « الشیطة » فی صفة واحدة تجمع عناصرها . ویقوم بها کبابها . فذكروا « نکریاء » . وذكروا « اعصان » . وذكروا الحسد . وذكروا

حب ولو ربه من البر والبراء أما الناطل والحداع فهما تفضي  
حق . ويصير الاستقامة . وتخص الخلق على الصدق  
وسوءه (١٧)

٢

ومدنية . لأنه من تأكد أن اند كتنو عن هاوست في  
العربية لم يكونوا متأثرين بفاوست حبه وحده - كما هو شائع  
في دراسات - بل متأثرين به - كما سيتضح بعد - هاوست  
مارلو بالدرجة نفسها . بل يجب أن نبحث ما إذا كان قد تأثر  
بشيطان ميثون في «الفرديوس المتمود» كذلك فهو جديد  
وكثير - مثلاً - كما متغير تدهو بحيرة شخصيته  
وكلامه ترجمه عن الإخبارية مسرحيات لشكس - فضلاً عن  
أن عملها يهاك عن هذا التأثير

وأصورة فاوست تصور شخص على أنه مدعى لاس - يد  
حرته أمور السحر والشعوذة وللاذ حسنة دينه . وأنه  
يتقاضى ثمنه من الصحبة هرطقة وتجديد في حق الله . ويبنى  
بروحه إلى الجحيم . وهذا بالضبط ما حدث لفاوست - سواء  
كان تحت هذا الاسم أو اسم سيرايا - لأط كتي أو اسم صلاح  
الدين (١٨) - فقد لجأ إلى المعرفة الشيطانية بعد أن رفض حدود  
القائمة التي تحد المعرفة البشرية . وتعمده فاصرة عن الوفاء  
حاجة العقول المتطلعة دوماً إلى المعرفة الشاملة . ومن الصعب أن  
يسقط فاوست - نتيجة هذا التصنع غير المشروع - سقوطاً  
مدوياً ، يصبح عبدة لكل من تسول له نفسه محاربة لحدود بني  
رحمها الرب للمعرفة البشرية . ومن ثم للأخلاقي والسلوك

ولقد ظل الشيطان بملاعه الدينية المعروفة في الأسطورة  
وهو - كالإنسان - محدود المعرفة ، حفا إنه يعرف أكثر من  
الإنسان ، لكنه لا يعرف كل شيء . وهو ملاك ساقط . ثار على  
الرب فأورثه الرب ومن والاه الجحيم . وهو لا يستطيع أن يقدم  
للإنسان إلا بعض حيل السحر والشعوذة ، وبعض المنع الحسية  
الزائلة ، وكثيراً من الشك والحدل .

وقد انتقلت هذه الأسطورة مترجمة إلى الإخبارية في  
كتاب «ماحتداها كريستوفر مارلو في مسرحيته «تاريخ هاوست»  
للدكتور فاوستس The Tragical History of Dr. Faustus (١٩) .

وعلى الرغم من أن مسرحية مارلو لم تكن المسرحية الأولى  
التي يلعب فيها الشيطان دوره - فقد كان الشيطان شخصية  
أساسية في المسرحيات الدينية في العصور الوسطى . وداع في  
المسرح الشعبية في أوروبا - فلها المرة الأولى التي نحصى فيها  
الشخصية بعناية فية جعل لها - إلى حد كبير - شخصية فية .  
واضحة السمات . لافة للأنظار بل - أحياناً - سرقة  
للأسماء (٢٠) . إن الشيطان يعرى فاوست بانصوح إلى مكانة  
الآله : «ولكن على الأرض كالأله في السماء . سيداً متسلطاً  
على سائر العناصر» (ص ٣٤) . ويلفت إليه بقوة حين يوصف  
بأنه ملاك ساقط ، عصب عليه الرب ولطموحه وكبريائه

والأمر لم يكن على هذا الجواحد في فجر الحضارات  
بشرية بصفه الحب . بل إن للشيطان - بعد المعنى الديني -  
أسلافاً لم تكن ضم كل هذه الصفات . وإن تحقق ضم بعضها .  
من هؤلاء الأسلاف «صت» إله السلام والصحوة في الهندية  
مصريه عذته . ولاح شرير والحاكم معتص . الذي  
سقط في العصر الحاضر من بين الآلهة فلم يعد يلقى إلا  
«لحس» «عدو جميع الآلهة» (٢١) وحدير «لذكر أن «أب» .  
للآله لدى كان يمثل نجمة «متوبة في كل طه من حسمها مدينة  
ماصية . تكن للشمس بعد المعب فلا يزال إله الشمس «ن» .  
في حرب معها ومع شياطينها السوداء والحمراء إلى أن يبرمها  
قبل الصباح فيعود إلى الشروق» (٢٢) . هو الذي سبق مت في  
لعب هذا الدور في التصورات المصرية القديمة . ومن أسلاف  
شيطان أيضاً «برومبيوس» «بارق النار المقدسة» وخادع الآلهة  
عند الإغريق . و«هانابوق» (الثيان Hanes) الذين ازدهروا  
الآلهة حتى قضى عليهم زيوس (٢٣) ونغد «تيامات» أو «تعامت»  
إلهة الماء الملح التي جمعت جيشاً من التيات الهوجاء والأفاعي  
السامة الصاربة «ألبستها الرعب وتوحتها بالذهب وشبهها  
بالآلهة ، فمدا وفعت عليها عن أحد هلك حرقاً . وهي حين  
تنصب لن ترد صدرها» (٢٤) - جمعت هذا الجيش لتجارب  
الآلهة الشرعيين ، الذين يحفظون النظام في الكون . ويومرون  
الرخاء لعباد .

غير أن سلف مباشر . الذي يرى المحققون أنه أثر تأثيراً  
صحيحاً مباشراً في الملامح التي اكتسبها الشيطان - أو إبليس -  
بعد ذلك . هو أهرمن إله الظلام في الزرادشتية . يقصر  
أهرمرم إله النور والخير ، الذي عرفه المصريون في أثناء فترة  
السبي البابلي فكان ذا أثر واضح في تصورهم للشيطان (٢٥) .

وعلى أية حال ، فليس علينا - هنا - أن نقدم تاريخاً  
مفصلاً للشيطان ، ولكن يهنا تطور الفكرة التي كانت - في  
لهبة - بين أيدي الأدباء الذين أبدعوا شخصية الشيطان  
(تحت أسمائه المختلفة : إبليس . ولوسيفر . وميمستوفيليس .  
وأحياناً أهرمن) (٢٦) على أساسها ، وأثرت - بدورها -  
على كتاب المسرحيين وهم يدعون مسرحياتهم

كما أننا منهم - هنا - بشخصية الشيطان في الأعمال العربية  
التي كتبت على أساس من شخصية فاوست ، وإشاراً لتحديد  
الموضوع . ولأن هذه الأعمال فيها من الدلالة ما يكفي لمرض  
الأمكار الأساسية في هذا الموضوع .

روح جوته نفسه وقدرته الضخمة على شيطانه فميسو - عند جوته - هو «فيض الإيمان والتعاقب» ونجس لروح السحرنة ، فليلون هم الذين أمكنهم أن يهربوا من نظره التهامية المريعة<sup>(١٧)</sup> وهو واقعي . يؤكد الحقيقة ، وحاصر الديانة ، ذكى ، يستمتع إلى حد السعادة الشريرة عما يفعل .

هذه السمات الذاتية التي أضفها جوته على شيطانه تجعلنا ننظر إلى هذه الشخصية . لا يوصفها أصداء أو أمشاحاً من تصورات ساذجة رقت لتصبح ثوباً بسسه فميسو ، بل يسعى أن يعثر إليها على أنها شخصية حية متكاملة ، ذات مفومات حياتية الخاصة المتعلقة عن أية صورة أخرى للشيطان في التراث الديني أو الشعبي أو حتى الأدبي . على أن هذا - بطبيعة الحال - لا ينفي البحث في تأثيرات جوته التي ضربت في أكثر من اتجاه ، ولكن - مرة أخرى - لا لفرق الشخصية وتركها في النهاية أجراء لارتباط بينها . بل لدرى كيف تدعيت هذه المصادر في نفس جوته ، فأعادتها شخصية متكاملة حية ذاتية الملامح لا نلتس بأية شخصية أخرى . وعلى حد هو ما نحن فيه الشخصية جاديتها الآسرة ، التي سرنا استطاع كاتب - بعد جوته - أن يعلت من برائن تأثيرها البهر .

\*\*\*

هذه صورة عامة تماماً عن ملامح شخصيتي الشيطان في عمل كل من مارلو وجوته عن فاوست . أما التفاصيل الدقيقة ، وتأثيرها على كتابنا المسرحيين فتظهر خلال التعامل التفصيل مع سمات الشيطان في كل مسرحية من هذه المسرحيات ، كما سيظهر أيضاً أثر النصوص الإسلامية - الذي بدأ الموضوع به - في هذه الأعمال .

٣

كان محمد فريد أبو حديد أول كاتب مسرحي مصري يتناول أسطورة فاوست في مسرحيته «عبد الشيطان» . ولمسرحية تبدأ بشخص اسمه طوبوز (فاوست) جالساً في حجرة مكتبته المتواضعة ، عبر المربعة ، متأففاً من القراءة وتعبها ، متسائلاً عن جدوى أن يضع عمره بين «هذه القبور» وينردد عليه - في الوقت نفسه - رسل الدلائل بظانيونه بالديون التي استندبهم (بحسب هذا - وإن لم يذكر صراحة في المسرحية) ويريد ما هو فيه من ألم ويأس أن يأنه صديقه كلدي وعمره أنه حطب ساذج ، حيث يفهم من لغة طوبوز الحزينة المصطرفة أنه يحبها . ثم تأتي ساذج نفسها هيرداد طوبوز ألماً على الله ، ولكنه يحاول أن يهاسك وما إن يجرحها ، وينفرد طوبوز بنفسه ، حتى يرى مقدار تعب وصيفه «الحية» فقد أصبحت في نظره موحشة مخيفة ، بل هي سراب . ويقارن بين حظه - هو الأديب

ورقاحته (ص ٤٧) ، وأنه - ومن تبعه - يحمل الجحيم معه ؛ لأن الجحيم هو الحرمان «من رؤية العلى العظيم ومن نعيم الجنة الأبدى الذي دفته» (نفسه) ، وهو عذاب يعوق ألف جحيم وجحيم . ولهذا فهو يبحث عن السلوى في إغواء الآخرين بشاركوه عذابه : «إنه لما يعرى الأشرار أن يشاركهم الآخرون في عذابهم» (ص ٥٨) . بل إن ميسو فليس يبدى إحلاصاً شديداً وصدق في الإحابة عن أسئلة فاوست حتى قبل أن يعقد عقده معه ، فلا يحق الوصف الخفي لما هو مقدم عليه - «الشر» - ولا النتيجة الحتمية المتوقعة له - «العذاب» و«اللعنة» - . وهو ليس عادلاً حيناً بل هو «عذاب عظيم» و«لعنة أبدية»

وميسو فليس يحب فاوست عن كل الأسئلة التي يسأله . ياها ، إلا تلك التي تتعلق بقدرة الله على الخلق ، ويدعوه بدلاً من هذا أن يترك في الجحيم . كما أنه يجيب فاوست إلى كل ما يطلبه ، حتى الرحلات في الزمان البعيد والأماكن القصية ، ويقدم له النساء والخمر والذهب ، ويعلمه أسرار الكون ويهون السحر . لكنه يرفض أن يخضع له زوجة .

دعه يا فاوست - لما الزواج إلا لعبة تقليدية فلا تفكر فيه بعد ذلك إذا كنت تحب حقاً . أما المرأة التي أحشفتها عليك فسيظهر ما قلبك ، ولو كانت فاضلة مثل بيلوب ، عاقلة مثل ملكة سبأ ، أو جميلة كما كان إبليس قبل سقوطه<sup>(١٨)</sup> (ص ٦٤) ، ذلك لأن الزواج عصيلة يحاول الشيطان أن يبعد أتباعه عنها .

وعند هذا فإن شيطان مارلو هو نفسه الشيطان التقليدي الشائعة صورته في التراث الديني والشعبي ، والصورة التي قدمها صورة تقليدية إلى حد بعيد ، ولكن تأكيد مارلو بعض الصفات التي قد تترك في نفس المتلقي - قارئاً أو متخرجاً - اضطراباً بلون من التعاطف المشترك مع الشيطان وعذابه وظموحه وكبريائه وثورته هو الحديد على شخصية الشيطان التي عرفتها المسرحيات الدينية والشعبية

أما فميسو جوته فربما كان أعظم نموذج في للشيطان أبدعه براع كاتب . مستفيداً في رسمه من كل ما عثت يده من تراث ديني - مسيحي ويهودي - وشعبي أيضاً . فقد استفاد جوته من «سفر أيوب» في رسم صورة الزمان بين الرب والشيطان على روح فاوست ، كما استفاد من التصورات القبلية والصوفية آراءه عن روح الأرض ومهمة الشيطان في الكون<sup>(١٩)</sup> وهكذا .

وإلى جانب التصورات - الدينية والشعبية - التي طبعت ميسو جوته بظانها ، هناك أيضاً السمات الخاصة التي أضفها

سبه - وحظ واحد ككلى هلكه مادي عنه نورد هره  
تصبت مرموق مع كروان باشا صاحب شركات المناجم  
وتكون لشحه ب يكره بصم الانسبه - النوا - انكرامة !  
عصبيه (بصحت سحر) العفره السوع (بصحتك  
مره اخرى) وى ب صبح الشيطان الشيطان هذا اولى  
بداق (يخس على الكرسى قلف وتأمل المسلس)  
(ص ٢٢) إنه يفكر فى الانتحار ، ونكه يخن . وحشد بطرق  
بده رحل غريب المنظر . يعرج فى مشينه . ويسمى فى تواضع  
مكلف . وعليه ملاس سوداء . فدا هو اهرمس (الشيطان)  
يحد اهرمس ان يعبر من نيرة طوبور فى الحياه . او غل يحاول  
تأيد هذه ندى الصارته على طوبور . التى تؤكد لكفر بالحياه  
وما فيها من قيم وفلسفه وكتب .. فكل هذه أوهام يستطيع  
« المعص » لتخفى بها . ثم يؤكد له الوجهة الخديده التى عليه  
ان يتجه بها « حياه . البده . القوة . السطوة - هذه هى  
الحقيقه . ويعرج عليه قوى ماى هذه الحياه الخديده وهو  
لدهب . ثم يعرض عليه اهرمس ان يكون حبله او مساعده او  
عبده . ونكى طوبور يتردد . فيسقيه اهرمس من شراب يحمله .  
فتعبر بصرته فى حياه تماما : الدنيا جميله ألوان ساحره  
رهور بديعه . اهرام عاطر . والمصاه ممثله بالموسيقى . وهكنا  
يستسلم طوبور لاهرمس ، الذى يجرح ساعده ويطلع عليه خاتمه  
« عبد الشيطان » ، ويحببه بسوار من ذهب

فى الفصل الثانى نرى طوبوز فى أتاحه له اهرمس من على  
جعله « أكبر أعياء جابولاده » . كما نرى طرفاً من الحياه التى  
يعيشها بين أفراد الطبقة العمة المسحله فى جابولاد ويسمى  
اهرمس جاهدأ لإهراء طوبوز بسادى - التى تروجت -  
واستخدام حداثتها للضغط عليها حتى تجمع له : ولكن طوبوز  
يرفض . ونعرف كيف استطاع اهرمس ان يشتري المصانع  
والحقول - على طريق صنائعه من الأعياء - وعطائها على  
العمل ، فأصبح الشعب فى بورانيا وقد فقد كرامته ، عبداً  
لأحسان « عبد الشيطان » . لكن الوحيد الذى استطاع ان ينفى  
فى وجه هذه الخطة كان قيسون بك ، الذى ماتزال مصانعه  
تدور وهاله يعملون . ويهتم اهرمس طوبوز بالتهاون معه ، لأنه  
يحب بنه ثريا . وأخيراً يعرض اهرمس على طوبوز ان يكون  
حاكم على بور ب حتى يتاح له التحكم الكامل فى مصائرها .  
والأعياء قد يفقدون جده الحياه معها فيتحلون عنها ، وهما لن  
يستمرأ إلى الأبد فى إطعام الفقراء . واذا سدى طوبوز استيائه  
من هذه الخطة ، لأنه يكره ان يدلله أحد ، ولا يحب ان يذل  
أحدأ . يعاجله اهرمس شرابه مستمع إليه راضياً ! إن حظه  
اهرمس تتلخص فى تنفيذ أمور : منها روح المعارضين فى  
السجون ، أو تعذيبهم وتشريدهم ، وحل - أو قتل تحطم -  
لنابات والجمعيات والأحزاب ومايشبهها من مجتمعات . وأن  
تحول الكتاب - بالذهب أو بالإهراء - على التشديق عديث  
الحرية والديمقراطية ويكتبوا ما على عليهم . أما عامه الشعب

هجوم المهرجون و(القردياته) يلهوهم عن قصايتهم وأمور حياتهم  
الخديده . أما طوبوز نفسه . قد عليه إلا ان يردد لنفسه (أو يردد  
عليه اهرمس) أنه انسيد . الرأس . ان لا أحد سود فى  
بورانيا

فى الفصل الثالث يهول طوبوز - حاكم بور ب - الأعلى -  
مايراء فى أنحاء بلاده من مظاهر الفقر والمرض ونفارة  
والخراب ، ويرفض الاصباح لأمر اهرمس له ألا يجد قيسون بث  
بالنجم والبتبول حتى تستمر مصانعه فى العمل : وعظم كس  
الحمر التى يعطيها إياه اهرمس ليحصعه

ولا يجد اهرمس لهذا الشعور فى طوبور إلا سب واحد هو  
الحب إنه يحب ثريا . التى أثرت عليه مصيحه أبي . فقد نفق  
طوبور مع ثريا على الزواج - الذى يعارضه اهرمس بشده - بل  
يرفضه . لأن ثريا لا تريد مصصحه سب فحسب - كما يفسر  
اهرمس - بل تأخذ فى إثارة حوه طوبور وبصره بمواقف بده فى  
بلادها . وتتاهدان على العمل الخد (لده كى مظاهر لفقر  
والآلام فى أنحاء بورانيا

إذ ذلك لا يجد اهرمس بد من استخدام مان - امرأة لى  
هحرث بينها وأولادها من أهل صوبور . سدى يقذف بها بعد  
ان يقضى منها وطره - لتكشف أمام ثريا وبها سر علاقت  
بظوبوز ، فيصراغان وقد يشا من إصلاح هذا الذى استعبد  
نفسه للشيطان .

بالرغم من هذا لا يستسلم طوبوز . ولا يقبل العودة إلى  
« اللغة المعتاده » بينه وبين اهرمس . فقد ادرك خبر انه يتبع نفسه  
« بتراب لامع » . وأن ماظن أنه سيجلب سعادته جره إلى حياه  
نعمة ملأى بالآلام والندس . به يتحرأ ويهرد اهرمس . بل  
يرفع مسدسه ليقتله . لكنه - بطيعة ادب - لا يصيبه . ويهدده  
اهرمس . ويؤكد أنه سيدم وسيحتج إبه . وسيأديه من جديد .  
ينخرج اهرمس . ويعرق طوبوز فى ماغيبه القدر وأثمه  
وجرائعه . ويظهر له شح سادى - التى انتحرت بعد حداثتها  
زوجها مع فاوست - وتطلب منه أن يفتح القبر - فى قبره -  
ويبحث فيه عن نفسه . ويثنى هو لو يستطيع أن يبرع هـ  
القلب من صدره ! ويهر فرار طوبوز على أن يرحل من هذه  
الأرض . التى شهدت تعاسه . وماتزال تثر بحروفه  
ويكتشف طوبوز أن ماكان يملك من ذهب قد احتق . وأن  
حاتم العبوديه للشيطان أصبح يعطى جسده كله . فيستعبد  
ناهرمس مره اخرى . فلا تحيه إلا ضحكاته الساحرة متعده  
ويحاول طوبوز أن يتحرر من جديد . ولكنه - مره اخرى -  
يخن عن نقاء الموت . وتدخل حبله طوائف من أهل بوراب  
بصرحاتهم المخططة بالضحكات

هذه هى المخططة العريضة مسرحية فى حديد وما مهم  
مها هو شخصية اهرمس (اهرمس اسم إله النظمه لمارسى

انقديم ، ذلك الذى يعيش فى صراع أبدي مع إله النور أهور مرد فى معارك سجالية لا تنتهى ، حتى يأتى أوان الانتصار النهائى لإله النور فيقتضى عليه ويرى كثير من المحققين - فى تاريخ الأديان - أن صورته عند العرس كانت ذات أثر كبير على صورة الشيطان عند العبريين ، فأهرمس - هنا - يقوم بدور الشيطان الذى يعقد مع صوبور - هاوست - أبدي حديد - صفقة يقوم بمصعبها طوبوز بالانتحار بأمر أهرمس فى كل ما يطلب منه ، فى مقابل أن يمجده أهرمس الثروة والسلطة واللدّة ، بعد أن أنقذه من يأسه الذى غرق فيه بعد تصاعف إحاطة محطة سادى إلى صديقه كدى .

وأهرمس لم يأت إلى طوبوز، على نحو ما أتى شيطان مارلو، نتيجة صيق المعرفة السائدة برغبات هاوست وطموحه إلى مرتبة إلهية يحاول تحقيقها عن طريق السحر والشيطان . وليس هو كشيطان جونه الذى يأتى صاحبه نتيجة تحد له مع الرب على شخصه ، ويحد فى نطلعات هاوست المعرفة والوجودية متعدا بعد إليه منه ، لكنه جاء طوبوز إذ رأى كفره بكل ما يؤمن به ، وصبقه بالحياة والناس ، وشكه فى قيمة ما يكتب أو يقرأ ، وفى : - أن قصت خطبة كلدى لسادى على أملة فى الحسم ، ولحل ميربصه بالحياة ، حتى إنه يشرع فى الانتحار ، ولكنه يجرى فى آخر لحظة . وفى هذه اللحظة البالغة يكون الطريق ممهداً لدخول الشيطان ، فهو يعرف تماماً من يختار لصحته ، كما يعرف أيضاً متى يفتح ذراعيه لصحاباه . موقناً من النتيجة

طوبوز ، الأديب الفقير ، الذى لا يقرأ لكنه إلا أصدقاؤه ونلاميذه ، والذى يحيا حياة حقيرة فى حجرة متواضعة ، والذى يجد - فوق ذلك - من صنوف الآلام والإحباط ما يزعج اليأس عميقاً فى نفسه ، ويدفعه إلى محاولة الانتحار - مثل هذا الإنسان لا بد أن يكون فريسة سهلة لأحلام الفنى الذى يعرضه فقره ، والسلطة التى تعرضه إهمال مجتمعه لإبداعه ، واللدّة التى تعرضه حرمانه من الحب والعلاقة السنوية مع الجنس الآخر . وأهرمس يدخل عليه فى قمة يأسه من الحياة ، والموت ، الذى حين إراءه ، فهو مهياً تماماً - مخاضيه وحاصره - للارتقاء فى أحضان الشيطان .

وأهرمس يعرف مداخله إلى ضحايااه ، فهو يبدأ بخلق عبقرية طوبوز ، الذى يرفض هذا التملق ، بعد أن يش من تأثير كلماته - التى يصعبها بأنها جوهاء - على الناس . حينئذ عهد أهرمس لعمه عند طوبوز بإلقاء بذور الشك فى نفسه ، والشك فى كل شيء ، أو الشك فى (الأسماء) : «... ولكن ما قيمة الأسماء ؟ إن هؤلاء الناس جميعاً لا يحبون إلا معرفة الأسماء ، وبعد ما لا يهتمون بشيء . ولكنك رجل آخر ، أرجو ألا تكون من عدة الأسماء » (ص ٢٥) ويسهل بعد أن تشكك فى (الاسم) أن تشكك فى (المضمون) الذى يحمله الاسم ، لأن الاسم - فى الحقيقة - هو الشيء أو القيمة أو المكرة التى يحملها ، ولا

انفصال بينهما . إن أهرمس يربط بين الشك الذى يندره فى نفس طوبوز وبين الحالة التى وجد طوبوز عليها ، مهدم رؤاه كلها ، فالصداقة سراب ، والحياة سراب ، ولكب سراب . والعلمسة سراب . وهذه العواطف الثائرة سراب . وبعد ما مباشرة يبدأ فى التمهيد لنصريق الحديد لى يريد طوبوز أن يسير فيه : فهو يقول له : « لم لا يأت أحد الناس الأشياء ويتركها الزهم ؟ لم لا يتركوا السراب ؟... » (ص ٢٦) أو يقول له : « دع هذه الأوهام التى تملأها رأسك ! وجه نفسك وجهة جديدة » (ص ٢٧) وحين يسأله طوبوز عن هذه الوجهة الجديدة ، يقول له : « الحياة . اللذة . القوة . السلطة هذه هى الخفايا » . (ص ٢٨) ولا يجد كبير عناء فى إقناع صوبور بهذا الطريق الجديد ، أو فى دفعه إليه ، فصاحب البيت يأتى فى هذه اللحظات بطلب ما تأخر لدى صوبور من أجر مسكن (ولاندرى أى شيطان دفعه فى هذا الوقت بالذات ! ) الذى يتولى أهرمس دفعه عنه .

وفى سبيل دفع أهرمس لطوبوز إلى النصريق الجديد ، وقد سبق أن شككه فى الأسماء ، يسأله إن « لغة الرفع » - وقع الحياة اليومية المدموسة من جهة ، وواقع طوبوز نفسه من جهة أخرى - إنه يجدد عن اللغة التى « تتسع وتغور » تتسدد وتتسدد ، وبالاختصار تركب . « واللغة الأخرى التى « نحرّم ونحجب » تتألم وتذل ، وبالاختصار تركب . « ونعده أيضاً عن بساطة المسألة . القفزة الواحدة » « امتلاك الذهب » . ولأن طوبوز يستبعد أن يمتلك ذهباً فإنه يسأله أهرمس إلى النهاية ، هيفاجاه هنا بأن يقذف الذهب تحت قدميه ، ويحد طوبوز نفسه أمام الشيطان حقاً ، فيسأله عن الثرى ، ويحد أهرمس أن الوقت صار مناسباً للحديث عن الصفقة ، لئى م يرد لها ذكر قبل أن يشعر أهرمس بأن طوبوز قد صار لعبة بين يديه

أما الصفقة التى يعرضها أهرمس على طوبوز فلا تقوم على أن يحسم الشيطان طوبوز لمدة من الوقت على أن يرهبه روحه بعدها ، بل تقوم على أن يبيع طوبوز نفسه لأهرمس ، أن يكون عبده ، أو - كما يخفف الأمر لطوبوز - أن يكون مساعده وحليفه . لقد أصبح أكثر الناس يقومون - طواعية - بما كان الشيطان يثمت نفسه - فى الماضى - لإغرائهم به ، مثل شرب الخمر أو لعب القمار أو إسقاط امرأة . وأهرمس يريد لأن شيك آخر ، يريد حليفاً ومساعداً لا يعصى له أمراً ، يأمره فيمثل دون أن يسأل عن شيء

والصفقة المعقودة بين الصديق تقتضى العقد . انسى سيتضمن ما يبيها من شروط . ولكن أهرمس لا يعتد بمثل هذه العقود المكتوبة ، ولا لتوقيع بالدم ، ولا ماشع ديت . إنه يجرع طوبوز جرحاً مسيطراً للعاية فى ساعده ، ويختم بجأحه على هذا الساعد المدمى ، فإذا بالحقام يكتب كلمة لا تمحى . ولا يمكن محوها ، « عهد الشيطان » ، توثيقاً للعقد . ويريدنا بالسقوط

المدوي لطوبوز في قصة الشيطان ، وإرهاها مستمرا له يكشف  
أمره أمام الناس

وتطور الأحداث في المسرحية يعرف أن أهرمن لم  
يستعد طوبوز ليعود بروحه وحدها ، فهدفه أشمل من هذا  
وأوسع ، إنه يطمح في السيطرة على أرواح أهل يورانيا جميعا .  
وأن يرى الخراب يتم حقولها ومصانعها ونفوس أهلها . إنه يدب  
طوبوز إلى السيطرة على مصادر الطاقة في يورانيا - الفحم  
والنפט - ليتحكم في حركة الإنتاج في المجتمع (وهي فكره  
عصريه جدا . تطوى على تمثيل النحوى ساسي مباشر) .  
حيث يستطيع التحكم في أصحاب رؤوس الأموال وفي حركة  
المصانع وأيضا في رزق العمال . طوبوز - بإيعاز من أهرمن -  
حجب هذه المصادر عن المصانع فتتوقف حركة العمل ، ويتم  
الطغمة ، ويصبح الجميع عبيدا لإحسان طوبوز - أو قل عبيد  
أهرمن نفسه

أهرمن . ( يستمر بأسيا - حقول جرداء ليس فيها عود  
واحد ، بهالة عامة . أصبح أهل يورانيا جميعا من رعاياي .  
( يتردد ) أقصد رعاياك (ص ١٠٧) ثم يصبحون -  
بالضرورة - عبيد السجود والمرص والقنطرة والكسل ؛  
يصبحون بشرًا بغير أرواح ، بغير كرامة ، لأنهم - على حد تعبير  
طوبوز - «فقدوا احترام النفس» فقدوا الإنسانية يوم فقدوا  
كرامة العمل . وهو لا يجعل طوبوز غيا متحكما فحسب بل  
يصل به إلى حكم يورانيا ، حتى يتحكم - عن سند قانوني -  
في مصائر أهلها ، الأعداء والعقراء معا ، بما يملك من سلطة  
ومدى يده من سطوة

وأهرمن يحصر نفسه ومساعدته وحليفه طوبوز بإقرار  
البديل في نفوس الناس ؛ إنه يحرمهم من العمل ، ولكنه ينشر  
الملاهي التمهية التي تلهيهم وقت الناس بلا طائل ، والتي تجعل  
الناس في شغل دائم عن قصاياهم الحقيقية - قصايا العمل  
والكرامة والحرية . فالشوارع تمتلئ بالقراديين والقرود ،  
وبالأطفال المتعاركين ، والدبكة المتناقرة

وهو يرسم لصاحبه خطة تجعل الناس في قبضته دائما ؛ إنه  
يشعر ملاهي لإيهام الشعب عن حقوقه ، ولكنه لا يتركه يموت  
جوعا في الوقت نفسه . إنه يمنحه الطعام تفضلا ومنة ، حتى  
يحفظ عليه حياته ، ويتحكم - في الوقت نفسه - في هذه  
الحياة والخطة تسير حتى مرحلة معينة ، يبدأ بعدها التغيير في  
منح الطعام نفسه . سياسة أهرمن تلخص في أن حكم الجماهير  
يقوم على إذلالها . للتحكم في رزقها أولا . ثم التحكم في مسحة  
أو مسحة إذلالهم ؛ فالشعوب لا تحصى إلا إذا أذلها حكماها ؛

أهرمن : اسمع خطتي . هذا الشعب الذي نطمحه ، لا يستطيع  
أن يستمر على إطعامه . أسنائه هذه الوسيلة متعبة .  
يجب أن يجمع . يجب أن يسير كما نريد بغير أسنائه .

طوبوز : بأي وسيلة ؟

أهرمن : عندما نتحكم

طوبوز : ألا نطمح هؤلاء الجوع ؟

أهرمن : وما استفدنا إذن ؟ الجوع . الجوع . هو أفضل الطرق  
وأقصرها إلى الغاية المقصودة . ألا تعرف المثل « أجمع  
كلبك يتبعك ؟ » .

طوبوز : لا أطبق التفكير في هذا . مجرد تصوره يرعجني . لقد  
عرفت الجوع فيها عفى . ولا أحب أن أنشر هذا  
الوباء بين الناس .

أهرمن : ضعف . هراء . وعلى كل حال فلست أقصد أن  
جعلهم يموتون جوعا . أقصد فقط أن نقدم لهم من  
الطعام القدر المناسب الذي يحفظ الحياة فقط ..

(ص ٩٣)

كل هذا ليكون هذا الشعب مادة طيبة في يديه ، يشكّلها كيف  
يشاء . أو لتكون - كما يقول - عونا على نشر لونه وإعاده  
حظه

أما أمثال هؤلاء الفقراء الذين تجمعوا وشكّلوا جماعات أو  
مقابات أو أحزابا أو أي تجمع آخر ، فيجب أن نحل هذه  
الجماعات فوراً ، أن نطمح ونفكك ، بل ندمر . يسمى أن يؤمن  
كل فرد أن مصالحه وآرامه تتعارض كلية مع مصالح الآخرين  
وآرائهم

أهرمن : لا تضعف . كن صارما . هذه الجماعات لن توجد في  
يورانيا . خصلها . نفككها . لا تجعل أحدا يعرف  
الآخر . لا تجعل أحدا يضع يده في يد الآخر . وإذا  
يجتمعون حول غيرنا ؟ حولي ... حولك أنت . أقصد  
حولك أنت . (ص ٩٧)

ويصبح كل فرد عدوا للآخرين ، لا تجمعهم إلا العداوة والفرقة  
والبغضاء .

قد يجدى هذه الوسائل مع الفقراء ، الذين لا يستطيعون  
إلا حذر . - حتى في أعنى الدول ديمقراطية - أن يتحكموا في  
أرزاقهم ؛ ولكن ما العمل مع الأغنياء ، الذين يقدرون - وبو  
جرثا - أن يتحكموا في أرزاقهم وآرائهم ومصائرهم ؟ الإجابة  
عند أهرمن بسيطة وجاهرة : «السجن . الاعتقال . النشريد  
النبي . الاصطهاد . ليس لهم إلا هذا أو ... أو «الصدقة»  
لطوبوز وأهرمن - بطبيعة الحال - والقيام على تنمذ خطتها  
لتدمير شعب يورانيا تدميرا كاملا .

فأهرمن - إذن - لم يكن يطمح إلى روح طوبوز وحده  
بل طمح إلى أرواح أمة بكاملها - حاول أن يستند عرمن



الأفراد من العمل ، ومن العلم ، ومن التراب ، ومن ثم الكرامة الإنسانية ، أو مجرد البحث عنها .

ولكني يحتفظ أهرمن بشعب بورايا في هذه الأوصاف المحصنة كان لابد أن يحتفظ بطوبور ، وأن يحرمه من كل شيء جميل أو إيجابي في الحياة . لقد أعرفه في الثروة والقوة والمدة ، وحرمة . في الوقت نفسه . من الحب . الحب بمعه الإغنى ، تلك العلاقة السوية السامية التي تربط رجلاً بامرأة ، فقد دفع أهرمن طوبوز إلى أن يفسد حياة حبيبته الأولى «سادى» ، حبيبة صديقه «كندى» ، التي انتهت حياتها بسحرها ، بعد أن أفسد طوبوز حياتها . وحين يقع طوبوز - «الحاكم العام لبورانيا» هذه المرة - في حب «ثرى» ، انه قيسون بك ، التي بدأت تفتح أمامه آفاقاً جديدة للحياة . يتعرف فيها البسطاء من الناس ، يجلبهم ويرفع من شأنهم . ويعيدان معاً الوجه المشرق للحياة في بورايا - يدفع أهرمن المرأة الساقطة «أمان» إلى إفساد علاقة طوبوز بثرى . مستغلاً رغبتها العارمة في الانتقام من طوبوز ، الذي كان على علاقة معها ثم هجرها هجراً غير جميل . ومستغلاً أيضاً متاجرتها في حرصها . بعد أن دمرت حياتها وحياة أولادها وروحها

وهكذا يستطيع أهرمن أن يحرم طوبوز من الحب الحقيقي ، سد كاد يقص إلى العلاقة الشرعية الإيجابية بين طوبوز وثرى ، لأن الشيطان - ببساطة - لا يفر مثل هذه العلاقات الشرعية لأهلها إيجابية ، تجعل وجه الحياة وتشارك في صنعها ، في حين ترضيه العلاقات الفاسدة ، التي تدمر الحياة ونشوه وجهها . بل إن أهرمن يحصم الزهور التي يدخل بها الخادم ليصحبها في حجرة طوبوز - حتى الزهور ، ويعصب غضباً شديداً إذا يراها في يده . هذا هو الشيطان ، فلا يمكن أن يروع الحب ولا أن يرى أحداً يزرعه ، هو الذي تمتلئ نفسه حقداً على الإنسان ولا يمكن له أن يقبل الحال .

ولا نجد لهذا الذي يصعله أهرمن - أو لفل الذي يدفع طوبوز إلى فعله - إلا هدفاً واحداً ، هو تدمير الإنسان أو إذلاله ونشوه حياته ، ولا نجد لهذا سبباً إلا حقده الأزلى - الأبدى على الإنسان ، فهو يقول : «... فكرة الإنسان هذه هي التي تثير احتقاري» . وفي مرة أخرى يتور هذا الحوار

طوبوز : (عشق) قل إنك عدو الإنسان وكفى .

أهرمن : الإنسان ! (ساحراً) الصلصال ! الطين المعين ! (عقد) الحما المسنون ! أنا ! أنا ! المستمد من النار المضيئة ! أنا الطريد ؟ أنا اللعين ؟ أنا الشيطان ؟

(بضحك ضحكة جوفاء طويلة مرعجة)

(ص ٥٥) .

ولا يكف بعد ذلك عن استخدام هذه التهجئة المخافة ، التي يعطيها أحياناً بادعاء السحرية ، ولا يستطيع في أكثر الأحيان أن يتجنى قدر ما فيها من اخفد المدمر .

فهل انتصر أهرمن في النهاية ؟ يصعب الإجابة عن هذا السؤال . لأن الإجابة في المسرحية مركبة<sup>(١١)</sup> ، فمن وجهة النظر الاجتماعية - إن شئت تسميتها كذلك - لا نستطيع أن نقول ، به حق هذه عام ، بورانيا ما يزال فيها روح حر طيب ، يحب السطاء ويتألم لأهلهم ويعمل لمصلحتهم عملاً حياً فاعلاً ، مثل قيسون بك واسته ثرى ، كما أن اسحانه من حياة طوبوز قد يعنى بدء تفهقه من حياة بوراي ، التي تحب في نهاية ساحرة بطوبوز ، إشارة إلى سحرها من «أفاميل» عبد الشيطان وحتى طوبوز نفسه لم تدمر روحه تدميراً كاملاً ، لأن حبه - الحقيقي هذه المرة - لثرى طهر روحه ، وحمته بقف صمداً في وجه أهرمن كي يجبره على الانسحاب من حياته ، بالرغم من أن أهرمن قد تركه في حال أسوأ من الحال التي نقيه عليها ، فقد دمر حبه مرة أخرى ، وفقد - فيما نتصور - ما كان يلود به من موهبة أدبية ، ويريد على هذا شعوره المص بالدم على ما جرى في حق أمته كلها . بالرغم من هذا كله ، وبالرغم من تحذيرات أهرمن بأنه سيعود ليستدعيه ، فإنه يظل على موقفه الصلب مع أهرمن . كل هذا قد يشكك في انتصار حقيقة أهرمن أو في قيمة ما وصل إليه

غير أن أبا حديد يجعل أهرمن قريباً إلى النهاية ، يحذر طوبوز ثقة من أنه سيسنجد به ، وعندها لن يجده ، وهو ما يحدث حقاً ، إذ يظل طوبوز يصرخ ليستعبده فلا يجد جواباً إلا ضحكات أهرمن الجوفاء ، وهو ما قد يشير إلى أنه بذر بذرة الفساد في نفس طوبوز وقومه ، مؤقناً أنها لابد آتية بتأريه ولو بعد حين ، وأن الأمر لا يقتضى عودته مرة أخرى إلى طوبوز ولا إلى بورايا . وعلى أية حال ، سوف نرى كيف تدخلت الطبيعة السياسية للمسرحية في تكليف نهايتها التي كانت تحتل عبر هذا الحل .

ولقد استخدم أهرمن لإخضاع طوبوز منطق المزاوغ ، كما استخدم أيضاً لونا من الحمر يستطيع أن يغير نظرة من بشرته إلى الأمور ويلون رؤيته إلى الحياة ، ويجعله طوم وجهة نظر أهرمن

لقد كان المظهر الحسدى لأهرمن مظهرًا بشرياً دائماً ، فقد جاء إلى طوبوز في هيئة رجل لا سكر من مظهره شيئاً ، وليست له سمات تخبره إلا أنه يعرج ، ويلبس ثياباً سوداء ، فكان طوبوز يراه ، وراه صاحب البيت ، وراه أيضاً صيوف طوبوز دائماً ، وما كان في نظرهم إلا مهرجاً ، لأنه خفيف الحركة ، يقوم بالعباب بهلوانية ، «شط» .

وأهرمن يحب النساء ويستخدمهن في نصب شباكه حول البشر ، ولكنه لا يعاشرهن ، كما يقول لأمان في الفصل الثالث من المسرحية .

هذه هي الملامح الداخلية والخارجية لشيطان محمد فريد  
أبي حديد ، لنا الصلة التي تربط هذا المخلوق بأسلافه في أعمال  
فاوست ، وخاصة عند مارلو وجوته ؟

إن شيطان كل من مارلو وجوته لا يتجسس على فاوست  
ولا يستغل ضعفه ليدخل عليه ويعرض عليه المساعدة ، وإعنا  
فاوست - إذ يصيبه اليأس والملل من الحياة التي يعيشها ،  
والمعرفة التي لا تروى له غلة ، ولا تحمل له مشكلاته المادية أو  
الروحية - يتجه إلى السحر ، ويستدعي فاوست عند مارلو  
مفيستوفيليس ليعينه على تغيير حياته كلها<sup>(١٥)</sup> . في حين يخرج  
إيليس لفاوست جوته في صورة كلب يتبعه في حركته في  
الخارج ، ثم يتحول بعد ذلك إلى صورة طالب علم متحول .  
وإيليس لم يظهر لفاوست إلا بعد أن اتجه إلى السحر  
ومارسه<sup>(١٦)</sup> ، كما أننا نعرف منذ البداية من حوار إيليس مع  
الرب - جل وعلا - أنه منحه إلى فاوست ياغرائه<sup>(١٧)</sup> . أما أبو  
حديد فكان إنصاف صفة التجسس واستغلال لحظات الضعف  
بأهرمن جزءاً من خطته في رسم الشخصية : طوبوز لم يمارس  
سحراً ولم يفكر فيه . ولم يحدث بشأنه تحد بين أهرمن والرب أو  
غير الرب ، لا لخرج ديني - قد يكون موجوداً - ولكن لأن  
التجسس واستغلال الضعف - كما أشرنا - جزء من خطة أبي  
حديد ليكمل الرمز في شخصية أهرمن ، كما سنرى

غير أن هذا لا يعني أن مفيستو جوته **يلجأ إلى**  
التجسس ، بل لحاً إلى ما يمكن أن نطلق عليه هذا الوصف :  
فهو يعرض بمحاولة فاوست تناول السم ، **تقبل** فاوست  
فاوست : أراك ولوها بالتجسس .  
إيليس : أنا محيط بكل الأمور علماً ، وإن لم أكن عليها بكل  
شيء

(ص ١٢١)

وهذا الحوار يمكن أن نفهم منه أن مفيستو كان يتجسس  
على فاوست ، مباشرة أو عن طريق أحد أعوانه ، ويكون  
الموقف مفهوماً برده إلى تحديه الرب بملاحقة فاوست ، أو أن  
لشيطان قدرات خارقة تجعله محيطاً بكل الأمور ، وإن لم أكن  
صحيحاً بكل شيء<sup>(١٨)</sup> . وفي كلا الحالتين يتقدم الموقف خطة جوته في  
رسم شخصية الشيطان المستعينة من التراث الديني والشعبي عن  
الشيطان<sup>(١٩)</sup> ، ولقي يمكن أن تقل على أكثر من مستوى في  
وقت واحد .

وأهرمن - كما ذكرنا آنفاً - يبدأ تفويض عالم طوبوز  
بالمعجزة على الأسماء والألفاظ . ولكن ما قيمة الأسماء إن  
هؤلاء الناس جميعاً لا يحسون إلا معرفة الأسماء ، وبعدها لا  
يهمهم شيء<sup>(٢٠)</sup> . ولكنك رجل آخر . أرجو ألا تكون من عبدة  
الأسماء . (ص ٢٥) وهذا سهل عليه بعد ذلك أن يستل

طوبوز من عالم القيم الإنسانية والمبادئ الخلقية . لأنها  
«أسماء» . وهو معجوم نجد شيئاً له في «فاوست» جوته :

إيليس : أحبك أيها الأستاذ العلامة ، وإن كنت قد أتعبتني  
بمزاجك حتى جعل العرق يتصبب من جسدك  
فاوست : عجزت أولاً عن اسمك  
إيليس : هذا لعمري سؤال قائل : خصوصاً من رجل يحضر  
الألفاظ أي احتظار ، ولا يآبه بالعرض ، وبأن  
إلا التعمق في البحث وراء الجوهر  
فاوست : ولكنكم أيها السادة كثيراً ما تم أسماؤكم عن حقيقة  
أمركم ، فيظهر لنا جلياً من أنتم حين يدعي الواحد  
مكم بإلة الدياب ، أو المحرب المنعرج ، أو  
المكذاب الأشر : أسماء تلك بوضوح على  
السميات

وعلى كل حال فقل لي من أنت

(ص ١١٠ - ١١١)

فاوست كان أكثر وعياً من طوبوز ، فلم يسقط في هذا  
الشرك ، لا لأنه يؤمن بالأسماء أو يتخددع بها ، ولكن لأنه أقل  
يأساً وأقندر على مواجهة الحياة من طوبوز . هذا في حين  
لا يحتاج إيليس إلى أن يتخددع فاوست بالكلمات ، لأن فاوست  
نفسه كان على استعداد تام للارتقاء في أحضان الشيطان ،  
لتلبيح ممارسته للسحر . وإيليس - من جهة أخرى - كان لابد  
واجباً وسيلة للمثول بين يدي فاوست لأنه قبل تحدى الرب عن  
إغواء فاوست ، وحين وصل لم يكن في احتياج إلى شرك  
الكلمات ليوقع فاوست ، لأن جماعته لا تنفد منها الخيل  
والألاعيب والجلد .

ولم يكن هدف مفيستو عند جوته غير روح فاوست نفسه .  
في حين كان هدف أهرمن روح طوبوز وأرواح شعب بورانيا  
جميعاً . وخطة أهرمن تقوم على طريق اهدمين مع في وقت  
واحد ، وإن كان يبدأ بطوبوز بطبيعة الحال . أما مفيستو  
«فتواضع» فهو يريد لهذا العالم الفساد والخراب ، ولكنه  
يعلم أن هذا مستحيل ، وأن عليه أن يقوم أولاً على الأجزاء  
الصغيرة :

فاوست : الآن فهمت الأعمال الخبيثة التي أنت قائم بها . وإذا  
عجزت عن محو الكائنات «بالحملة» فريد أن  
تجعل باكورة أعمالك محو الأجزاء الصغيرة  
إيليس : وأصدقك الحديث أن ليس في هذا ما يطفى  
الغلة .. إن هذا العالم الضخم يقاوم الصاء بقسم  
ثابتة وعزم وطيد .. وقد تفهقرت أمامه - بعد  
اللائى والعناء - مهزماً لم تفر منه بظائل .. ولقد

سلطانا عليه العواصف والأمواج والزلازل  
والنيران . ومع هذا لم يرل البر والبحر في أمن  
وسلام لم يمسها سوء .

أما تلك مخلوقات الحفيرة : سلاله الحيوان  
والإنسان ، فقد نفلت فيها الخيل .. ولكم  
أهلك من نسله وقبرت .. فقام على أثرهم نسل  
جديد وسلاله نمل السهل والخل ، حتى كادت  
أحى حرنا وباسا !! ..

( ص ١١٢ - ١١٣ )

إن هدف بليس هنا قد يبدو متواضعا بالتكرير على روح  
« هوست » ولكنه في حقيقة يعمل عملا دعويا هدف أوسع  
كثير من هدف هرمس ، إنه يخطط بصر لتدول دولة البر  
وتسود دولة الصلاه .

ما يستخدم جوته للسحر فكان أوسع بكثير جدا من  
استخدمه أي حديد له . فقد استخدمه ميسو السحر لعبد  
نشاب في « هوست » . واستخدمه في الذهاب بقنوسات إلى  
« بيلة وجورج » حيث احتد السحرة والشياطين النبوي .  
ليسبه ما ارتكب من جرائم في حق مارجريت وأمي وأجب .  
ثم استخدم ميسو السحر أيضا في استحضار روح بارس  
وهيلان أمام الإمبراطور في الجزء الثاني من « المأساة » وهكذا  
عبر أن كل هذا لا يلهينا عن طبيعة استخدام جوته هذه  
العناصر : فجوته لم يورط ميسو في استخدام قدرته السحرية  
في تعبير طبيعة « هوست » أو حتى في تعبير طبيعة الموقف الذي  
يعيشه . إن « هوست » يتصرف بمحض إرادته . ويقوم بالفعل  
الذي اختاره في كل موقف . حتى يمكن القول إن العناصر  
السحرية في « هوست » لم تقم إلا بدور ثانوي تماما . بل يمكن  
الطرح إليها على أنها عناصر رمزية خالصة . وإن جوته استنى  
هذه العناصر الخرافية في العمل - كما يقول كارليل «<sup>١٩</sup>» -  
بوعي . من جسد ومن جانبنا ، أنها وهم .

هذا في حين م يستخدم محمد هريد أبو حديد من العناصر  
السحرية إلا حمر هرمس التي كان طوبور يتحول دائما بشرها  
في الموقف الذي يريد هرمس ، أو - بمعنى آخر - يرى الأمور  
والخدة من وجهة نظر هرمس ، وإحصار الذهب والجواهر  
طوبوز ليعتقها ويعتق هو الرجال والنساء بدورهم وهي أمور  
يمكن أن تفسر نصيرا معقولا بحملها معقولة في المسرحية

فلو أحده شخصية للشيطان في مستواها « الواقعي » م  
بتكر من الشيطان أن تأتي تمثل هذه الأشياء . خصوصا أنها  
تأتي استحداث طبيعة لما في نفس طوبور . ولو أخذناها على  
مسوى رمزي فستجد أن الكاتب كان يرمز بهذه الشخصية إلى  
الاستعمار الإنجليزي في مصر «<sup>٢٠</sup>» . وشخصية طوبور إلى محمد

محمود صاحب اليد الخديوية «<sup>٢١</sup>» . وهو غصير لا نكره . فقد  
يكون قصده صلا وقت كتابته المسرحية ( سنة ١٩٢٩ ) وإن لم  
تشر إلا في سنة ١٩٤٥ «<sup>٢٢</sup>» . ونكس من الظلم للمسرحية أن  
نصف بها عبد الناصر عن موقفه التاريخي وحده . وهو قصده  
الكاتب وهو يكتب : « لنعتبر امرئ يتنار بقدرته على محاورة  
الشرف التارخي أو لشرف الذي يعرعه أو به . إن  
هرمس عاش ويعيش في كل عادات تاريخية نرى معرض فيها  
شعب المصري ( أو أي شعب آخر ) بضمينة الحكمة - التي  
تدفعها قوى داخلية وخارجية لتفسدها عن شعبها - لأنها بعيد  
من وراء سد الحسد . مدد ومعهود . وهذا نفس عرب على  
هرمس - أي ما كان اسمه . وأيد كانت بقوة حتى تدفعه .  
خارجية أو داخلية - أن يورث لصحته كل سبب موت بضمير  
وعناد الحق . وكل أنواع الشغ وهدت . تنبيه عن وجهته  
حقيقة وعن خدمة شعبه . تنبه صميرة في أي وقت سبته أو  
حاول الاستيلاء »

وإن هذا الإطار نفسه يمكن أن يرى في هرمس حراء  
لا يتصل عن صبور . أعني جانب يستيقظ من نفسه كإنسان  
تأثير الإحباط المتكرر في الحياة وتحطيق الطموح هي صريق  
التدبيرات الدتية وحدها . فما أتبع هذا الجانب المتطير أن سود  
ويستيقظ أتاح لصاحبه فرصة الإفساد . ولا يخفى هذا لتفسير  
أن يكون هرمس شخصية مستقلة في مسرحية . فقد يس  
غريبا . وقد جرد بوجين أويل من شخصية جود في مسرحيته  
« أيام بلا نهاية » شخصية أخرى هي شخصية لفتح لثقل لاوعي  
جود «<sup>٢٣</sup>»

وبالرغم من أن أبا حديد يصدر مسرحيته بالآيات  
القرآنية : « ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيص له شيطانا هويوه  
قرين . وأنهم ليعصونهم عن السبيل وحسبون أنهم مهنتون .  
حتى إذا جاءنا قال يا ليت بيني وبينك بعد المشرقين فبئس  
القرين «<sup>٢٤</sup>» .. بالرغم من هذا فإن المسرحية « لا تناقش قضية  
دينية كقضية الإيمان والكفر أو الإلحاد التي صادفها عند  
« هوست » في شتى أزماته . «<sup>٢٥</sup>» كما أن الآيات تتحدث عن تعزل  
الشيطان عن العاصين ساعة الحساب لا في الحياة الدنيا ،  
فالأمر - في المسرحية - يظل معقلا بالإرادة الإنسانية . أو لنقل  
بصراع الجوانب المتباينة في النفس الإنسانية . حيث تتجهر هربت  
اليأس والإحباط للجوانب الشريرة أو بدوافع الحكمة م أن  
تسود وتحكم

والدلالة السياسية للمسرحية تصل على وفاق مع هذا  
التفسير . فقصه الحاكم بطق هذه . الذي يعظمه  
ومعاده من نفسه تأثير حياته محفنة أو بتأثير قوى حا حنة  
محفنة - تطل هذه القضية هي قصة مسرحية . في زمن  
الاحتلال الإنجليزي أو في أي زمن آخر قد أو بعده

وعلى أية حال فمن الواضح أن (الشیطان) - هنا - مختلف تماماً عن مفيستو جوته ، الشخصية التي أضاف جوته في رسمها من التراث الديني والشعبي ، وجعلها محتضنة - إلى حد كبير - بشائنها وقدراتها فوق الطبيعية ، بالرغم من أن شخصية الشيطان تحولت في مراحل تالية إلى مجرد رمز للجانب المظلم من الإنسان ، وهو ما نميل إليه في تفسير شخصية أهرمن في مسرحية أبي حديد .

والطريف أن أبا حديد - على الرغم من هذا التعديل في الرمز الذي يلقيه على عاتق شخصية أهرمن ، كما رأينا - يدين لمفيستو جوته ربما في كل تفصيلة يرسمها لأهرمن ، فكما يظهر مفيستو في كثير من المشاهد في مظهر بشري يظهر أهرمن مصاباً بالهرج ، وكما كان أهرمن مشهوراً في قصر طوبوز بأنه مهرج ، كان مفيستو أيضاً في قصر الإمبراطور ... وهكذا .

والأهم من هذا أن خطة أهرمن للسيطرة على طوبوز كانت تقوم على حرمانه من الحب الصادق السوي ، وهو ما يقابل حرمان مفيستو فاوست من الحب أيضاً ، إذ استطاع أن يحول علاقة فاوست بمرجريت - البريئة الطاهرة - إلى علاقة دنسة انتهت بانتهاك فاوست لعرصتها والتسبب في قتل أمها وقتله هو لأحبها ، ثم إعدام مرجريت نفسها بعد تخلصها من شريرة هذا الحب الدنس<sup>(٢٥)</sup> .

كما أننا لابد أن نشير إلى «هبات الشيطان» - من مال أو ذهب أو غيره - التي تتحول إلى هباء ، فبمجرد نقل أهرمن من طوبوز يذهب الأخير إلى صناديق ذهبه ليحدها فارقة ، وهي فكرة شائعة عن الشيطان .

وهكذا نجد أن أبا حديد أعاد إعادة واسعة في رسم شخصية أهرمن من رسم جوته لشخصية مفيستو مبلس ، ولكنه جند هذه الملامح لرسم شخصية خاصة به ، لها أبعادها الرمزية التي حطت ها بدقة ونقطة ونقطة .

لا تختلف البداية التي يفتتح بها الكثير مسرحية فاوست - «فاوست الجديد»<sup>(٢٦)</sup> - عن البداية في كل مسرحيات المكتوبة عنه كثيراً ، إذ تفتتح المسرحية بفاوست جالساً في حجرة مكتنه التي تسودها الموصى ، دائماً رأسه بين يديه ، ناهياً حظه من الدنيا ، ياتس ، مؤرقاً بالطريقة التي يختارها للانتحار . وينحل عليه صديقه بارسيلى محاولاً أن يفتح شهيته للحياة والحب واللذة ، لكن فاوست عزف عن هذا كله ، بعد أن سئم الحياة وهجرته محبوبته مارجريت إلى الدير دون سبب مفهوم . ويحاول بارسيلى أن يشبه - على الأقل - عن فكرة الانتحار ، فيسايره فاوست حتى يتحطم منه ويصرعه .

وينحل الشيطان على فاوست في صورة صديقه بارسيلى . ويمنعه من الانتحار ، ويعرض عليه أن يعاقبه على أن يسمح فاوست روحه وبطيمه في كل ما يأمره به ، وفي مقابل ذلك يمنح الشيطان فاوست القوة والشباب والعنى والشهرة والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة والحب العارم . ويوافق فاوست بطبيعة الحال ، فيطوف به الشيطان كل بقعة في العالم ، ويطلق به إلى الكواكب والنجوم ، فيرى أن الأرض كروية . وليست مسطحة ، وأنها تدور حول الشمس ، لا العكس ، ويسبح به في أعماق البحار يريه عجائبها ، ويجمعه بنساء من كل أنحاء العالم ، وبكل جميلات أوروبا ونساء بيوتاتها وأميرات ألمانيا ، وحتى حبيته مارجريت يأتي بها من الدير ، ويسقيه ألبان الخمر ، بل يأتي له سيلين ، جميلة اليونان التي تسبب خلعها في حروب طروادة ، وآلهات الجبال ، أمروديت وبيروس وإيلات وعششروت ، ويساعده في حل المعضلات العلمية حتى توصل إلى كثير من الاكتشافات ، ويجمعه بكهنة وادى النيل وحكام الهند والصين ، وأراه علاسفة الإغريق في دروسهم . غير أن هذا كله لا يرضى فاوست . إنه متعطر إلى «كور المعرفة الشاملة» ، الموصلة إلى حقائق الأشياء ، في الوقت الذي لم يزد كل هذا بالحقيقة إلا جهلاً ، ولم يزد نفسه إلا تعصباً . لقد حدث لقاء فاوست - يوماً - أن رأى الحقيقة الكبرى فجمع الأبد كله في لحظة واحدة :

لوسيفر . منى كان ذلك ؟  
فاوست : في عيد الميلاد .. عقب تلك اللحظة الساحرة التي جمعت لي فيها حسان أوروبا كلها ..  
لوسيفر : لقد كنت متعباً .. ولقد تركتك لذهب لتنام ..  
فاوست : أجل .. أجل .. ذهبت لأنام .. ولكني لم أم ..  
فقممت لاغتسلت وتطهرت .. وشعرت لحظة عجيبة .. وطمانينة عارمة .. وانشرح عظيم ..  
فخرجت إلى الشرفة ، وجعلت أنظر إلى السماء وهي مرصعة بالنجوم .. فإذا أنا أبكي ! وإذا ضوء النجوم يخرج بدموعي .. وإذا صوت يتردد في كل مكان : الحقيقة الكبرى ! وإذا الحقيقة الكبرى تشرق على من كل جانب ..

لوسيفر . كيف رأيتها ؟  
فاوست : لا أستطيع أن أصفها ، تلك اللحظة ، اللهم إلا أنها كانت ومضة خاطفة ، ووجدني وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة .. وهي تتسع وتتسع وتتسع ، حتى احتضت الوجود كله ..

(المسرحية : الفصل الثاني)

وعلمي أن يصف لوسيفر هذه اللحظة الباهرة بأنها وهم ، لكن فاوست مفتتح بأنها الحقيقة ، ولا حقيقة بعدها ، بل هو يريد من لوسيفر أن يساعده على أن يجعل من هذه الحقيقة التي عاينها هو اللحظة ، شيئا علميا متحققا ، متاحا للبشر جميعا ، يعاينونه في أي وقت يشاءون وأي مكان كانوا . ويستمر الحوار :

لوسيفر : وهم من الأوهام !

فاوست : كلا .. كلا ، إنها الحقيقة الكبرى .. الحقيقة

الكبرى .. فلا تحاول أن تشككي ..

لوسيفر : هل تستطيع أن تبرهن على ذلك ؟

فاوست : لا .. لا .. ولكني مناسي لذلك عن طريق العلم ..

لوسيفر (سائرا) : عن طريق العلم ؟ !

فاوست : نعم .. حتى لا تكون للمشاهدة ومضة خاطفة ..

حتى يستطيع الناس جميعا أن يتركوا مثل

ما أدركت في أي مكان وفي أي زمان ..

إن لوسيفر يعلم أن هذا مستحيل ، فصلا عن أنه - لو تحقق فرضا - يكون ضربة قاضية لما بذل حياته له من التحدي الحزب العزة والغواء البشر ، ولهذا فهو يحاول إغراق فاوست من جديد في ملذاته الحسية التي لا تمتد ، فيحصره هيلين من هاديس ، لكن فاوست يعرض عنها مقاوما رغبته الجارفة فيلحق حتى يغمي عليه ، يحصرها لوسيفر ، ويستيقظ فاوست وهو يصيح : له .. الله .. لقد رأيت نور الله ...

ويشاهد العالم كله بما حقق فاوست من كشوف علمية ، فتسابق الدولتان العظميان كل واحدة تريد لنفسها ، حتى تحتكر اكتشافاته واختراعاته فتتمكن من السيطرة على العالم ، بل تعرض كل واحدة مائة مليون مارك ، أو يدخل جيشها ويأخذ فاوست عوة . ويحاول لوسيفر إقناع فاوست بالقبول ، ويدفع صديقه بارسيلز إلى محاولة إقناعه ، مغريا إياه بأن يوقع معه عقدا شبيها بذلك الذي وقعه مع فاوست . ولكنها ينفقان في إقناع فاوست . وعرق فاوست أوراقه ثم يحرقها ، بعد أن أبقى أن لوسيفر يمدعه ، وأنه لا يساعده إلا حيث يسير في الطريق الذي يريده الشيطان ، أما الطريق إلى سعادة البشرية وإيمانها فإنه يسده في وجهه ويشككه في قيمته ، وأيضا بعد أن خدع فاوست عن مارجريت ، التي ادعى أنه أحضرها له من الدير ، لكنه تين أن مارجريت الأولى لم تكن إلا بغيا على صورتها ، فلما حضرت مارجريت الحقيقية لتصبح فاوست بالابتعاد عن الشيطان مقاما محذرا وصقيا ، فلما رآها حذراء حزن جيونه . ثم إنه - بعد هذا كله - علم بالأطماع الشرهة لصديقه بارسيلز وأنه لا بد قتاله إذا لم يستجب له .

وقد تحقق ما توقعه ، إذ مبارع بارسيلز - في غمرة غمضه وإحباطه ، وقد أعلمه فاوست أنه مزق أوراقه وأحرقها - إلى تحجره للسموم وأخمدته في قلب فاوست ، وعاد إلى لوسيفر يشده مقتل فاوست ويسأله أن يكون هو مكانه ، فيسحر منه لوسيفر ويؤبى على قتل رجل مستمر أجيال وأجيال قبل أن يوجد مثيل له ، وينصحه بأن يتحرر هربا من المصير المظلم الذي ينتظره على أيدي قوات الدولتين ، وقد بلغ الجميع أنه قتل فاوست بعد أن أحرق الأخير أوراقه ، وأن بارسيلز خدع الجميع فبقتحروها يعانى فاوست سكرات الموت يحاول لوسيفر - للمرة الأخيرة - أن يغريه بأن يسلمه روحه حتى لا تذهب إلى حياة اسمع الحاملة ، الداعية إلى السأم ، ويصر على أن فاوست ما يزال ملكة . ولكن فاوست لا يتخلى بلعبة الخديعة للوسيفر ، لأنه ما وفق بالمهد الذي قطعه على نفسه ، ولم يجب فاوست إلى كل ما طلبه . وتأتي الملائكة لتستقبل روح فاوست وتضعها بها إلى السماء .

إن الإطار العام للمسرحية - هنا - لا يختلف كثيرا عن الإطار الذي تشكلت به مسرحيات مارلو وجونو ومسرحية في حديد ، وإن كان يختلف - بطبيعة الحال - عن التوجهات العامة للشخصيات في هذه المسرحيات الثلاث ، وبخاصة شخصية فاوست - التي سبرجى الحديث عنها - وإلى حد ما شخصية لوسيفر ، وهي التي نهما هنا .

إن أول ما يصادفنا من قدرات لوسيفر قدرته على التأثير في الأشياء وفي الإنسان بدنيا ، حيث يجعل دباله المصباح تراقص ، ويجعل جسد فاوست تسرى فيه رعدة كأنها ديب ثعبان بارد أملس ، بل هو يعلم ما يفكر فيه الإنسان ، ويوحى إليه أفكارا لا يكتشفها إلا من خير ألاعيب الشيطان . وهذه الفكرة الأخيرة فكرة دبية استفاد فيها با كثير من تلك الصفات التي ينسبها القرآن الكريم إلى الشيطان في آيات عدة ، من مثل «إمائه» إلى الإنسان الشر أو «وسوسته» له به ، أو تشبيه السادر في الحرام (أكل الربا مثلا) بالذي «يتبعه الشيطان من المس» ، أو قول الرسول - عليه السلام - «إن الشيطان يجري من ابن آدم مجرى الدم من العروق ..» ، ولغير ذلك من صفات أصفها الإسلام على الشيطان شكلت تصور با كثير عنه .

هذا التوجيه الإسلامي لشخصية الشيطان هو الذي يميز صورة الشيطان في عمل با كثير عن صورتها في الأعمال الأخرى ، وهو الذي يوجه هذه الشخصية داخل المسرحية ويحدد علاقاتها بسائر الشخصيات ، خصوصا شخصية فاوست ، الشخصية الأولى في المسرحية .

أول ما يلفت النظر في شخصية لوسيفر أنه ليس كافر باقه ، وليس «أول المخالدين المكربين» ، كما يتصور الناس



ومهم فاوست عنه ؛ بل هو « أول المؤمنين الموحدين » ، الأمر الذى يعرفه به الخاصة (وهم الصوفية ، مما يبدو ، لأن المؤثرات الصوفية فى المسرحية كثيرة وأساسية ، وسنرجع الحديث عنها لمرور إلينا من بعد ) إن كل ما حدث هو أن الشيطان خرج على رب العزة لما افتقد من عدله وحكمته فلاقى الخزاء طردا ولعنة . لذا لا يجد لوسيفر من يشهده على عقده مع فاوست إلا الله - تعالى - نفسه : « اللهم ، يارب العزة ، يادا الحلال والإكرام ، أنت الشاهد ولا شاهد غيرك .. وكفى بك شاهداً ووكيلاً » . لكن هذا القول لا يبنى أن يؤخذ على عراهه ؛ لأن الشيطان يوقع عقده مع فاوست لكي ينتهى إلى الدعوة إلى إله جديد ، هو فاوست أو - بالأحرى - الشيطان نفسه . هذا التدليس - على مستوى الفكر الدينى نفسه - كان يمكن أن يحل إذا تحدث الشيطان - أو إحدى الشخصيات الأخرى ، على الأقل - عن المهمة التى أخذها الشيطان على عاتقه فى دائرة الوجود - وهى أساسية فى الفكر الدينى أيضاً - وهى مهمة التخليد عن عبادة الله والصد عن طريقه المستقيم . وهى مهمة لم يكده لوسيفر يشير إليها فى حديثه إلا إشارات عابرة لا تكاد تبيّن ، فى حين أن علاقته بفاوست كلها يبنى أن ينظر إليها فى هذا الإطار . فهو يحاور بارسيلز على هذا النحو :

بارسيلز : **عجرب يا عرلاي .. ما غابك من جسدنا كما على إحدى الدوابين ؟**

لوسيفر : **ليزودها مخترعاته الخرية فستسلم له الدولة الأخرى ليحكم العالم كله ، ويدعو الناس إلى عبادته ليعبد الجميع .**

بارسيلز : **وما غابك يا عرلاي من ذلك ؟**

لوسيفر : **كل من يعبد غير الله .. فهو يعبدى ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدى**

فهدف من العقد الذى يوقعه لوسيفر مع فاوست هو هذا الهدف الأساسى الواسع المدى ، الذى ينفرد به باكتير فى عمله بين كل الأفعال الأخرى عن فاوست . فإذا كان الهدف من وراء العقد صد كل من مارلو وجوته أن يكسب الشيطان روحاً بشرية - وإن كانت روحاً غير الأرواح الأخرى - فنضم إلى رعاياه ، ثم يتبع الهدف عند أبي حديد ليشمل تدمير روح شعب بكامله عن طريق تدمير أرواح حكامه أو حاكمه الأعلى ، على الأقل - فإن باكتير يتبع بهذا الهدف ليشمل البشرية كلها فى إطار التصور الدينى لإبليس الذى يعمل بكل العرق للتأفة ليصد « من سبيل الله » . ومع ذلك ، ينبغى أن يشير إلى أن المشهد الاحتشاشى ، الذى يقدم الرهان بين الرب والشيطان على روح فاوست ، هدف جوته ، يجعل من روح فاوست تمثيلاً لروح البشرية جمعاء ، ويجعل من الرهان عليها تمثيلاً للرهان الأول - الأساسى - بين الرب وإبليس حين أمر الرب إبليس بالسجود لآدم ، عرضاً ، وأخذ على عاتقه مهمة

إعواء البشر وإعادتهم عن طريق الله . ولعل باكتير قرأ هذا المشهد على النحو السابق ، ووجد أن الموقف الدينى كما من قده ، إلى جانب التصور الدينى لمهمة إبليس نفسه ، فخطط للشخصية على هذا النحو نفسه .

والموقف الدينى لا يحكم هذه الفكرة فى المسرحية فقط ، بل يحكم أيضاً علاقات لوسيفر مع الشخصيات كلها . فهو يختار فاوست من بين الجميع ليوقع معه عقده ، مدفوعاً فى الاختيار بطموح فاوست وقدراته العلمية ، وقوى المتصارعة فى نفسه ، وتكوين شخصيته ، ويرفض - فى الوقت نفسه - أن يوقع عقداً مماثلاً مع بارسيلز ، لأن بارسيلز لا يحتاج إلى مثل هذا العقد ليرتبط إلى الأبد بالشيطان ، فقد سار فى طريقه دون أى إعواء أو جهد من الشيطان ، مثله فى هذا - كما يقول لوسيفر - مثل مئات الملايين من البشر . فقد هجر العلم وسار فى طريق تزييف التقود والعب من الملذات الحسية بلا حدود أو وازع من خلق أو ضمير . بل إنه يعين الشيطان على صديقه الحميم فاوست بجرد الحقد على فاوست لأنه وقع عقداً مع الشيطان ، على أمل أن يوقع عقداً مماثلاً يتيح له القوة واللذة بلا حدود - كما يتصور .

كما أن الشيطان يتمكن من إحصاء جرتود - البنى انشبية مارجريت - إلى فاوست فى فراشه ، لكنه يفتق فى إحصاء مارجريت نفسها ، التى ذهبت إلى الدير لتقيم فيه ، من منطق « إن عبادى ليس لك عليهم سلطان » (الإسراء ٦٥) وإن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من اتبعك من العاوين ، (الحجر ٤٣) . فلا يقع فى حبال الشيطان ويستمتع إلى غواياته إلا من كان مهيباً أصلاً لأن يقع تحت سلطانه .

والشيطان يستطيع أن يعطى كل شئ ، لكنه لا يعطى إلا مقدار محدد ، وفى المجال الذى يختاره . فهو يمنح فاوست الملذات الحسية و سحاء وبلا حدود . لكنه يقر عبه فى العطاء العلمى والروحى فقيراً يجعل فاوست يتذره دائماً بنفسه العقد يسبها ، وهو ما يعله فى النهاية . بل إنه يوجه عطاء فاوست العلمى التوجيه الذى يرغب فيه هو ، ويستحوذ عليه فى الاكتشافات المدمرة ، فى حين ييخل عليه بالمساعدة فى اكتشافات أخرى تتيح حياة أفضل ورخاء للبشرية جمعاء .

وحطة لوسيفر مع فاوست تستحق الوصف بأنها « خطة شيطانية » ، فهو يعبه على نحوته العلمية ، ويتيح له لشهره والمخد والملذات الحسية بلا حدود حتى « يعته » من نفسه وعن أهدافه الخبيثة من وراء نحوته لخدمة البشرية وسعادتها ، ويحسون الزج به فى معترك الصراع الدائر بين القوتين العظيمين ، وهذا ظفرت به إحداهما وحصلت على كشوفه أخضعت الأخرى ، بل العالم كله ، فيمتن به الناس ، فيستدلون له ولدولته ، بل يمدونه ، « كل من يعبد غير الله فهو يعبدى ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدى »



الحالات والأوهام فقد كنت تغمرني بها بكل سخاء ، ولم لم أطلبها منك .

(العصل الثالث)

إن هذا الحوار يكشف عن شك فاوست في عطايا لوسيفر ، التي لوردناها على تحطيمه «الإلهام» في صدق الأساطير ، أصبحت عطايا لوسيفر مجرد وهم وحيال أو وهم بالحقيقة دون وقوعها ، أو أنه يقصد أن هذه الملمات كلها رائلة لا يبقى منها أثر في نفس الإنسان بعد لحظتها ، إذا ما قورنت بلمحة الكشف العلمي وثبات نتائجها . ولعل هذا يكون أثراً لتصوير القرآن الأثر العكسي لعطايا الشيطان ، في مثل قوله تعالى «الشيطان يعدكم الفقر ويأمركم بالفسحشاء» (البقرة ٢٦٨) .

كما يكشف هذا الحوار نفسه - مع فقرات حوارية أخرى - عن هذه القدرة على الجدل والجدال التي يتمتع بها لوسيفر . إنه ، حين يفاجأ بقول فاوست إن عطايه أوهام ، لا يتورع - ليكسب الموقف - عن وصف كل شيء في الوجود ، حتى هو نفسه ، بأنه وهم ، ويساير فاوست في شكه حتى يحاول تشكيكه في الحقائق العلمية وفي عدد الله وحكته . بل إنه يسجأ أحيانا إلى الاعتراف - في الجدل - بقدرة الإنسان التي تفوق قدرة الشيطان ، ليقود فاوست إلى حيث يريد .

والعلاقة بين فاوست والشيطان يكاد يوحى بالكثير في بعض المواقف - كالفقرة الحوارية السابقة - بأنها علاقة أشبه بالحلم ؛ عطايه أوهام ، وتطوابعه بدموس هو تصور بالروح بلا جسد ؛ فقد دخلت أوجها إلى معمل فاوست فدمرت إذ وجدت فاوست الجسد لا روح فيه ، ثم تبين أنه كان يصحب الشيطان في رحلة إلى أدهال إفريقيا وصحاريها ؛ وهي رحلة لم تستغرق من الوقت إلا ثواني أو - على الأكثر - دقائق معدودات ؛ الأمر الذي يوحى بالطبيعة الخفية لشخص هذه الرحلات التي تجسد فيها القسم الأكبر من عطايا لوسيفر لفاوست . وهو ما يؤكد خداع لوسيفر لفاوست ؛ فهو لم يمنحه السعادة - حقا إن طبيعة فاوست غير قابلة للسعادة ؛ كما سنرى فيما أتاحت له من متع زائلة حقيرة ، وحتى ما أمانه عليه في محوته الطمعية أفسده عليه بتوجيهاته الشريرة لهذه البحوث ؛ بل إن ما كان ناعما للناس منها دفع فاوست إلى عرصه في الميادين ليغريه بالشهرة الزائفة عن الإنتاج الحقيقي السبع

وطبعي أن قسوة لوسيفر لا تعرف الرحمة ، واستغلاله لا يتوقف عند حد . فقد استغل بارميسلز لتحقيق مآربه في إبرام الاتفاق مع القوتين المتصارعتين باسم فاوست ، وفي محاولة إغواء فاوست بإجابة مطالبها ، حتى إذا أتحق الأمر كنه أمره بالانتحار ، أو يتركه بين يدي القوات المجتمعة خارج المدينة لتعذيبه ثم تقتله ، فيتحرر بارميسلز .

والعقد الذي يخلقه الشيطان مع فاوست يعطيه الحق في روح فاوست في سبيل أن يمنحه اللذة والقوة والشباب والعنى والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة . ولتلاحظ أنه - على غير عقود فاوست الأخرى مع الشيطان - ليس محددًا عدة ، كما عند مارلو ، أو ملحظة يشعر فيها بسعادة غامرة بحيث يقول لها «قل لا تبرحي» كما عند جوته ؛ لأن المدة هنا تكون في غير صالح الشيطان ؛ فقد تنهى مدة العقد قبل أن يموت فاوست وتتاح له الفرصة أن يتوب قبلت من قبضة الشيطان ، كما أن الشيطان لا يستطيع أن يمت فاوست ؛ فالعمر أمر يتوقف على قدرة الله ، وهي فكرة دبية وصحة وبدئية . ومن جهة أخرى فإنهاء العقد لم يكن لينهى بسعادة فاوست الجديد سعادة يشعر فيها بكون هذه السعادة ؛ لأن هدف لوسيفر هنا ليس روح فاوست نفسها ، لكنه يهدف إلى تدمير أرواح كل البشر - كما أشرت - أما الشروط الأساسية في العقد ، وما يمنحه الشيطان لفاوست بموجبها ، فهي دليل واضح على قدرة الشيطان على العطاء في هذه المجالات . ولكن الجديد هنا هو كيف يعطي الشيطان ما يعطى . لقد عمد بالكثير إلى الأساطير - التي يني عنها كل من مارلو وجوته فكرة إحصار هيلين مثلا من هاديس - معصم الأساس الذي تقوم عليه ، وحطم قدرتها على الإلهام بالصدق ، فأصبحت عنده «خرافات شيطانية» أشاعها الشيطان في أحلام الشعوب ليصدحهم بها عن القيام بمعاملات جديدة في سبيل العلم والمعرفة . ولهذا فقدت عطايه قيمتها - إلا العطاء العلمي والروحي وحده ، لأنه يكتسب في الأصل في نفس الإنسان وعقله - فتحوّلت هذه الأعطيات إلى أوهام ، وأشباح بلا أرواح :

فاوست : أيها المغالط الكبير ، لست مأساة مارجريت هي كل شيء ، وإنما كشفت لي زيفك ، وأثبت لي أن كل ما جئني به منذ عرفتك إلى الآن وهم في وهم .

لوسيفر : وما ذنبى أنا في ذلك يا فاوست ؟

فاوست : ماذا تقول ؟

لوسيفر : أنت وهم ، وكل ما حولك وهم ، وكل ما يحيط بك وما حولك وهم !

فاوست : وأنت ؟

لوسيفر : وأنا وهم ، وهذا الوجود كله وهم في وهم ..

فاوست : كلا .. كلا .. إن الحقائق العلمية التي أعتنى على اكتشافها ليست بأوهام .

لوسيفر : اعترفت الآن أن ليس كل ما جئت بك به وهما في وهم .

فاوست : إلا الحقائق العلمية ؛ ولذلك كنت لا تظلمني عليها إلا على كره منك ، وبعد عتاء طويل ، أما

وجدتها صالحة في عمل كل من مارلو وحوته ، دون أن يشعر  
بعرة أي عنصر من هذه العناصر كلها

أما مسرحية توفيق الحكيم - « نحو حياة أفضل » - هاووست لها  
مصلح يذهب إلى الريف فيبوله حجم الأوصاف الفاسدة في  
الريف المصري . ويدخل عليه الشيطان - الذي يوصف شكلاً  
بأنه « شيخ » - وعاوره ، عارصاً عليه أن يساعده في مهمة  
إصلاح الناس التي نذر نفسه لها . والناس الذي يطلبه الشيطان  
هو أن يكون المصلح صادقاً مع الناس حين يسألونه . كيف  
استطعت الإصلاح بهذه السرعة ؟ ويتردد المصلح مرتين  
الأولى حين يعرض عليه الشيطان الدعوة ، إذ كيف يمكنه أن  
يسلم مصائر الناس ليد الشيطان ؟ « ليس هذا ما قصا لرسالي  
كل التناقض ؟ ! » لكن إغراء القدرة التي يمتلكها الشيطان تزييل  
هذا التردد ، فما عليه إلا أن يوافق على الأمر - أو لنقل الشرط  
- حتى يحقق له الشيطان عرصه في طرفة عين . ثم هو يتردد مرة  
ثانية حين يعرف الشرط الذي يطلبه الشيطان عليه ، الصدق  
ولا شيء غيره ، فعلى أن يصدق المصلح في إجابته ، ويسبب  
الإصلاح للشيطان ، أن يرحمه الناس . ولكن الشيطان يهتم  
بالخير وليس لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلاً  
صادقاً ! ، ثم بالأنانية :

المصلح : إنك لم تحاولي .. ولكنك كشفت عن طوباك !  
الشيطان : بل كشفت عن حقيقتك !  
المصلح : حقيقي ؟  
الشيطان : إنك لا تحب الناس بقدر حبك لنفسك .. إنك  
لست حريصاً على إصلاح قومك ، بقدر حرصك  
على سلامة موقفك !

(المرح الخبز ، ص ٨٨٢)

فلا يملك المصلح إزاء هذه الاتهامات القوية الحجة إلا أن  
يعطيه ، ثم يعود فيستوقفه ويقبل التعاقد بشرطه .

وعلى الفور يغير الشيطان كل شيء من حول المصلح ،  
فتحت الأكواخ والقنارة ، ويظهر بدلاً منها الماني الجميلة  
(القبيلات) ، وسط الحدائق والبساتين العامة - إنه شيء يراه  
المصلح فيدخل ولا يصدق « أقومى يعيشون في هذه الحنة ؟ ! »

وفيق المصلح من دهوله وتعجبه يطلب أن يرى الناس ،  
وبخاصة أكثرهم فقراً وقداً ، ذلك الأجير الذي رآه في  
المصباح يرمي المواشي وخلعه زوجته تجمع الروث لتصنع منه  
وقوداً . ويحضرها الشيطان له ، فيجبرانه كيف أصبح كل  
سكان القرية ملاكاً ، وأنه هو نفسه - الأجير - أصبح يملك  
عشرين فدانا ، وأن بالقرية مصانع زراعية للجن واللب  
المحفوظ والحصر والفاكهة المعانة ، وأن الجمعية الزراعية تقدم  
لهم المحارث والحراث والمكينات « البحارية لقاء اشتراك

وبالرغم من هذا كله تمكن فاوست من تخدي الشيطان  
وكسب اخوة انهيته منه ، لأنه كان من الوعي والتماسك بحيث  
كشف خداعه وإحلاله بشروط العقد بينهما ، فحصل من  
الربطة بينهما في الوقت المناسب ، ولم تفلح - بطبيعة الحال -  
المحاولات المستميتة التي بذلها لوسيفر في النهاية لخداع فاوست  
عن نفسه للمرة الأخيرة ، فكسب الأخير الجولة الأخيرة ،  
وداهمت عن روحه الملائكة ، وأثبت - في النهاية - أن قدرات  
الإنسان ، مسنداً بالعلم والوعي ، تفوق قدرة الشيطان نفسه

ولقد كان لوسيفر نفسه اليد الطولى في خصارته النهائية ،  
فهو - فيما يبدو - في سبيل خداع فاوست يشهد الله - تعالى -  
على العقد ، فيكون على الملائكة أن تدافع عن الحق في التعاقد  
الذي تم بشهادة المولى - تعالى - ذاته . لقد وقع لوسيفر في  
الحفرة التي احتفرها لفاوست ، فحصر روح فاوست . كما أن  
خداعه هو نفسه الذي أيقظ في فاوست وعيه بالأمور ، وإحلال  
لوسيفر بشروط العقد ، وضرورة التخلص من هذا العقد . لقد  
كان لوسيفر - إذن - ضحية خداعه هو وكذبه ومداورته ،  
وكان - بحق - الشر الذي بحث على الخير وبدفع إليه ، طولا  
تدخله في حياة فاوست ، ثم خداعه له وكذبه عليه ، مات هذا  
الأخير متحرراً منذ البداية ، ولما سعى إلى هذا الطريق الصوفي  
العلمي ، كما سنرى بعد - ليصبح في النهاية عدواً للشيطان وولياً  
لرحمن .

كما أن الشرط الوحيد الذي يقع على لوسيفر في العقد كان  
خدعة كبيرة له ، فقد وافق على أن يطيع فاوست في كل  
ما يطلبه منه ، واثقاً من أنه مستطيع أن يجيب كل مطالبه أياً  
كانت طبيعتها ، ولكنه كشف عن صبق أفق معرفته بالنفس  
الإنسانية . التي تتقلب دائماً على أكثر من وجه - دون  
تناقض ؛ لأن هذه طبيعة تكريها . ففي الوقت الذي كان فيه  
فاوست يتقرب من متع اللذائذ الحسية التي أتاحها له لوسيفر ،  
كان يحذر الدين في نفسه يعود إلى التو والاختضار ، حتى  
كشف له نور الحقيقة الكبرى ، فطلب إلى لوسيفر أن يساعده  
في كشف حسي يمكنه أن يطيل أمد هذه اللحظة الكاشفة  
وبتبعها - في الوقت نفسه - للجميع . ويرفض لوسيفر بطبيعة  
الحال ، لأن تحقيق هذا الكشف مستحيل ، ولأنه - كما أشرت  
في السابق - كتميل بالقضاء على الشيطان ومهته في الكون  
تماماً . وهذا يتاح لفاوست أن يتخلص من لوسيفر ، ويتخلص  
روحه من قبضته ، ويعود إلى نفسه وإلى الله .

وفي النهاية ، فلا مبالغة في القول إن باكتير نجح نجاحاً  
جديراً بالثناء في استغلاله التراث الديني الإسلامي - الذي  
تشره تشرها تماماً - لرسم هذه الشخصية التي لا يشعر أي  
جانب من جوابها بأنه قاب عن موضعه أو خارج عن الإطار  
العام للصورة التي ارتضاها للوسيفر ، مصيفاً إلى هذا التصور  
لإسلامي - أو لنقل داخل هذا التصور نفسه - التفاصيل التي

سنوى . ولكن المصلح يعرف مهيا أيضا كيف أعطى النفى لرجل - الذى كان أجيراً - فأصبح يبحث عن زوجة أخرى غير زوجته ، وكيف أنه يقضى لياليه مع أصحابه يشربون الشاي وينخرون الحشيش . أما زوجته فإنها تترك الدجاج بيض على «الراديو» وتعب هوقه الكناكيت ، وعيرها بترك الأرباب تلذ على العراش ، ويضعن (بلاليس) المش والعسل الأسود حلف كنية . حقاً ، لقد غير الشيطان حياتهم ، وحول بؤسهم إلى رخاء ، لكنه الرخاء الذى يطغى ، «رخاء الشيطان» . إنه يسمح لرجاء مصحوباً بالحقد والحسد ، حتى بين الأعياء . ومصحوباً بالآفات التى تهت بيد الإنسان وعقله ، ومصحوباً بسوء تصرف الناس فى ما بين أيديهم من نعم ، بله سوء الذوق وبلاهة الحس . ولهذا يرفض المصلح هذا التغيير كله ، فقد غير الشيطان حياة الدس المادية ، لكنه لم يغير بؤسهم ، وهو التعبير الذى يعترف الشيطان أنه لا قدرة له عليه ، لأن هذا التغيير هو مهمة المصلح نفسه .

ولشيطان فى هذه المسرحية يمكن النظر إليه من زاويتين . أحدهما زاوية رمزية تجسد كل مساوئ التقدم للمادى المفرط ، الذى لا يصحبه وعى روحى وعقل وجمالى ، فيحول الإنسان البسيط - وأكاد أقول الساذج - إلى باحثٍ تنهم عن اللذة الحسية والضع الدنيا لذاتها ، وإلى حاقدٍ يعمل جاهداً على تحطيم غيره لينال ما فى يده ليضمه إلى ما عنده . وهو الرأى الذى عرضه توفيق الحكيم فى أكثر من عمل من أعماله . ~~من أعماله~~ التقدم الحضارى الذى لا ينبغي أن يحوّل فيه التقدم المادى على تقدم الروعى ، وعلى تنمية قدرات الإنسان العقلية والروحية ، بوابك الأنماط المتطورة من الحياة العلمية - للمادية التى يعيشها .

أما الجانب الآخر الذى يمكن النظر إلى شيطان الحكيم فى هذه المسرحية منه فهو جانب واقعى ، إذ فى طبيعة الشيطان هات سيات مجدها فى التراث الدبنى والتراث الأدبى العالمى . فالشيطان قادر على تغيير وجه الحياة فى طرفة عين ، كما يكرر للمصلح دائماً ، وهو قادر - عطفته القوى - على استغلال الفضائل الإنسانية . فهو هنا يلعب بفضيلتى الصدق والشجاعة عند المصلح ، كما يستغل رغبته القوية فى إصلاح قومه حتى يقبل المساعدة ، ويقبل أن يدفع الثمن المقابل لها ، فهو يقول للمصلح فى مظهر المتحسر ، مستثيراً إسماءه : «حتى كلمة الصدق لا أستطيع أن أتقاضاها منكم !» : «أو يقول له : .. ليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلاً صادقاً !» كما أنه قادر على لي الحقائق وتعليقها بما يبدو صدقاً وصراحة ، حتى يقنع الإنسان بما يريد ثم يتقاضاه الثمن باعطاء . فهو يقول للمصلح : «كان «صبا مصفى شاباً نرفاً ، يحلو له أن يتحدى الخير ، وأن يفرى الناس بالإثم والشر .. أما اليوم فهو شخص آخر !

المصلح : شخص آخر؟ !

الشيطان : نعم .. أنا اليوم ، كما ترى كهل مترن .. ولقد تغير فوق بها لذلك .. فصررت أميل إلى مصاحبة العلماء .. وصارت هوايى المعاونة فى الخير والإصلاح .. ودليل هو أنى هزعت إليك ، عندما سمعتك تطلب حياة أفضل لقومك لا لنفسك .. ولو أنك طلبت حياة أفضل لذلك وحدها ، كما فعل «فاوست» - فما مضى - لما أغرائى ذلك بالغى ، «الليلة إليك !» .. لأننا لا أحب أن أكرر نفسى فى تجربة قديمة ! .. إن العصور القديمة قد ذهبت ! ..

(ص ٨١٩)

فالشيطان - فى هذا «المهد الحديد» - قد اعتنق مبادئ جديدة تقوم على الأمانة فى المعاملة والصدق فى الوفاء بالوعد واحترام التوقيع على أى صك ، ولم تعد تغريه الروح الواحدة بل يعربه تحقيق حياة أفضل لأمم بكاملها ! وحتى لا يثير هذا المنطق المزاوغ أى شك لدى صاحبه يعاجله بقوله : « .. إلى مخلوق قد اعتاد من قديم الزمان أن يكون صريحاً مع نفسه ، وأن يسمى الأشياء بأسمائها .. الشر اسمه الشر .. والجن اسمه الجن .. والكذب اسمه الكذب .. والتدالة اسمها التدالة ! .. »

(ص ٨٢٢)

هذا المنطق الخلاب المزاوغ يجوز على العفة الإنسانية ، كما يجوز أيضاً على من أصده المذهب الذى يسعى إليه ويراه بعيداً - إن لم يكن مستحيلاً - لا يتحقق إلا بعد عصره بعصور . ولأن الشيطان قد استطاع أن يحاصر المصلح فى ركن ضيق وينهم صدق رغبته فى الإصلاح ، بل ينهم أخلاقه فيصعبه بالخبر - كمن هذا كان لابد أن يدفع المصلح إلى أن يفتتح - فى النهاية - بضرورة حوص التجربة ، إلى هائتها ، فيوافق على التحالف مع الشيطان لإصلاح قومه .

وقبل أن يستمر فى تحليل هذه الشخصية ، لابد من الإشارة إلى الصلة بين شيطان الحكيم فى هذه المسرحية وأهرمس أبى حديد السابق عليه ولويسيفر باكتير اللاحق له ، فكل منهم لا يطلب روحاً واحدة ، بل إنه يحاول الإيقاع بهذه الروح - المتميزة - لتكون جسراً يعبر عليه إلى نفوس أبناء أمة بكاملها - عند أبى حديد - أو إلى نفوس البشر أجمعين عند باكتير .

ولكن يختلف ما يستخدمة الشيطان عند كل كاتب من هؤلاء من وسائل ، فأبو حديد يرى أن ياث الشيطان لا يسمو ويتزعزع إلا فى مجتمع استثنى لحكام لا يراعون الله فيه ، وسيطر عليه الفقر والبذلة ، حيث يقص فى مثل هذا المجتمع على كرامة الإنسان ، وتحتل طاقاته الخلافة ، ويستبدل خروج والمرض . أما باكتير فيرى أن محال عمل الشيطان هو جو المباهاة

« القوة والصراع من أجلها » والعمل على احتكارها ، وإحصاء دولة واحدة لكل المجتمعات الأخرى ، أو استئلال مجموعة قبيلة من الدول لباقي العالم . أما فكرة الحكم فهي فكرة مخالفة تماماً ، إذ إن الشيطان يعمل هنا على الرخاء المادى والمعيشى للإنسان ، ثم يستعمل حالة الرخاء الطارئة على المجتمع ، التى لم يمهدها عمل شاق منتج ، ولا صاحبها القدر نفسه فى الغنى الروحى والعقل والدوقى ، لكى يث فى النفوس أمراضه فتتولد وتردهر فى سرعة العنى المادى الطارئى نفسها . بل إن الحكم كان قبل ذلك بأربع سنوات - ١٩٥١ - قد كتب مسرحية تحت عنوان « الشيطان فى خطر » بناها على فكرة أن الشيطان لا يعمل على إشعال الحرب ولا يشجع عليها ، لأن الحرب تعمل على هلاك الإنسان ، وهلاك الإنسان معناه هلاك الشيطان الذى يرتبط مصيره بمصير بنى آدم فى هذه الحياة الدنيا . بل إن الشيطان لا يزدهر عمله إلا فى أوقات السلم والدعة والرخاء .

...

وجدير بالذكر أن « فاوست » جوته كان هو العمل الذى بدأ منه الحكم ، فالمصلح كان يقرأ هذا العمل فى ليله التى قبل فيها الشيطان . وكان الحكم على وعى بإسقاط التى سيقع فيها مع « فاوست » جوته أو سيختلف معه ، وهى النقاط نفسها التى أشرت إليها بين عمل الحكم وعمل كل من أبى حديد وبنا كثير . لكن ما يجمع شيطان الحكم إلى مقيستوجوته هو لهجة الصديق الحار - المحادثة - مع ذلك - فى حديث كل واحد منهما إلى صاحبه ، فكلاهما يتخذ الصديق مطية إلى إقناع صاحبه أو إغوائه بالوقوع فى الشباك المنصوبة له ؛ وكلاهما يسبح فى الإقناع بصاحبه ، ولكنها يختلفون فى السبب معاً إذ يسترد صاحبهما الوعى ، ويعرفان حقيقة الأمور ، والنتيجة الحتمية لوقوعها فى حبال الشيطان .

وهكذا تكون نتيجة التجربة - بطبيعة الحال - الشئ الوحيد الذى يقدر الشيطان على صنعه ، والذى توى منذ البداية تحقيقه ، وعقد مع صاحبه العقد عليه ؛ فتح القوم - بناء على رغبة المصلح وأحلامه - المال والأبنية الفاخرة وحتى الحدائق الجميلة وكل الوسائل التى تجعل العمل مريحاً بل متجاً يريد فى رحلتهم ؛ وباختصار مسحهم كل ما يجعل الحياة لينة سهلة . لكنه - بالضرورة - بث فى هذا الرخاء المادى كل الشرور التى تبيت روح الإنسان وتعطل عقله وملكانه الخلاقين . فيلزم فى نفوس الأفراد عدم الرضا أو الفسادة بما بين أيديهم ، وفقد الحقد بينهم ، وأغراهم بالشفاق والتناحر .

إذ ذاك يصبح الرخاء وحده - برغم قوة إغرائه - جنباً نفسياً ومادياً واجتماعياً لا يطاق ، ويكون شره أعم من نفعه أو صلاحه ؛ إنه - فى هذه الحالة - يكون بمثابة العسل الذى يسهل دس السم فيه ، وهو ما فعله الشيطان هنا . وهى الفكرة التى أبح الحكم عليها فى أكثر من عمل من أعماله ، حين دعا - فى عصفور من الشرق ، مثلاً - إلى التزاوج بين روحانية الشرق ومادية الغرب لإبداع حضارة متكاملة صحيحة قادرة على الصمود والبقاء . وهو ما يردنا إلى الفكرة التى طرحنا - فى بداية هذا التحليل - عن البعد الرمزي للشيطان بوصفه تجسيدا لمحاصرة المادية المعارية من القيم الروحية والعقلية والحالية ، بكل شرورها المدمرة .

والشيطان فى مسرحية الحكم عاجز عن فعل الخير ، وعاجز عن بلده فى نفس الإنسان ؛ لأنه جيل على فعل الشر والدعوة إليه . وسواء صدقنا ما قاله عن « عهد الجديد » ومبادئه الجديدة أو لم نصدق ، فيظل الأساس هو صجره عن فعل الخير ولو أراد .

وهكذا استطاع كتابا الثلاثة - أبو حديد وبنا كثير والحكم - أن يخضعوا الصورة الشائعة فى التراث الدينى والأدبى ، مع صورته فى التراث الإسلامى بخاصة ، لتصوير شخصياتهم التى تجمع - إلى هذا العموم فى التصوير - خصوصية التوجيه الفنى والفكرى الذى يعبر عن رؤاهم الخاصة للمشكلات التى يعانها مجتمعهم أو تعانها البشرية . فقد هم أبو حديد بقصة العلاقة بين الوطنيين القائمين على الحكم فى البلاد المستعمرة ومثل الاستعمار ، أو بالعلاقة بين الحاكم ومن يحيطون به ويوجهون سياستهم لصالحهم الخاصة ، التى تكون على طرف نقيض مع المصلحة العامة بالضرورة ، ورأى فى الشيطان - أهرمن - الممثل للقوى الاستعمارية أو القوى السياسية المهيمنة بالحاكم ، التى تعتمد ما بينه وبين شعبه . أما بنا كثير فقد صور - من خلال الصراع بين فاوست ولوسيفر - قصة الصراع حول توجيه العلم ، بين توجيهه لاحتكار القوة وإدعائات التعوق ، وتوجيهه لخدمة المصالح الحقيقية للبشر ورحلتهم وسعادتهم . ورأى أن لوسيفر وجد فى فاوست السلاح الفنى يمكنه من طريقه القيام بهذه المهمة المدمرة ، مهمة توجيه العلم إلى خلق وسائل التدمير التى تخضع العالم لمن يملك أقوى هذه الوسائل ، أو بالأحرى إخضاع البشرية كلها لتوجيهات الشيطان . ورأى الحكم - فى الشيطان - تجسيدا لشرور المحاصرة المادية المخرقة من الوعى الروحى والعقل والوجدان ، الذى يمكن له أن يوجه هذا التقدم لخير البشر وسعادتهم .

وهكذا ظلت الصورة العامة للشيطان ماثلة وإن أضيفت إليها تفاصيل خاصة بكل كاتب فى هذا العمل أو ذاك . ولكن التوجيه الفنى والفكرى الخلف فى كل مسرحية ، فأصبحت كل شخصية - بهذا - شخصية قائمة بذاتها ، لا يمكن استبدال غيرها بها .

## الهوامش :

(١) ابن الخوري : تليس إيليس ، مكتبة تلسي ، القاهرة ١٩٦٨ هـ ، ط ٢ ، ص ٢٤ .

(٢) عباس محمود العقاد ، إيليس ، دار الكتاب العربي ، بيروت د . ت ، ص ٣٧ .

(٣) إتيين دريتوتون وجاك فاندييه : مصر ، ترجمة عباس بيومي ، النهضة المصرية د . ت ، ص ٧٣ .

(٤) العقاد ، السابق ٥٠ .

(٥) انظر مادة Devil في Encyclopaedia Britannica وقارن بأي مرجع في الأساطير الإغريقية أسطوري الخلق وهرميبوس ، وليكن - مثلاً - مصر الأساطير لتوماس بيفيش بترجمة رشدي السيسى أو J. E. Zimmermann, Dictionary of Classical Mythology (New York 1964).

(٦) ما ليل الفلسفة ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٢٠٨ .

(٧) انظر مادة الشيطان في دائرة المعارف البريطانية ، والعقاد السابق ، ص ١٠١ .

(٨) عن الأساء الكثيرة للشيطان ودلالاتها ، انظر العقاد ، السابق ٤١ وما بعدها .

(٩) بلغ عز الدين إسماعيل عند أسطورة سيربان الأساطير التي عرفت عند القرن الرابع الميلادي - بوصفها سابقاً لأسطورة طوسك ، في حين وصف عبد الرحمن صدق عند تحليلة «توبيل» التي كتبها للشاعر ديوي Rutabouf ويصور فيها صلاح الدين في صورة قرية شبه بغاوت . انظر عز الدين إسماعيل ، قصايا الإنسان في الأدب المشرقي ، ذكر الفكر العربي د . ت ، ص ١٤٣ . وعبد الرحمن صدق ، المشرح في المصود الواسطي ، دار الكتاب العربي ١٩٦٩ ، ص ١١٧ .

(١٠) الأصل الإنجليزي بهذا العنوان ، وترجمتها نظمي خليل إلى العربية تحت عنوان «مأساة الدكتور فوستس» في سلسلة روائع المسرح العالمي ٢٥ ، وراوة القضاة د . ت . وإلى الطبعة العربية ستكون الإحالات في المتن .

(١١) انظر J. W. Sneed, Faust in Literature, Oxford Univ. Press, 1975, p. 39. وقد عرض الكاتب هذا الكتاب في : حصول مج ٢ ، ع ١٣ ، ص ٢٥٠ - ٢٥١ .

(١٢) Ibid, pp. 40-41. وحصول ، السابق ٢٥٢ .

(١٣) حصول ، السابق نفسه .

(١٤) عن الصراع في المسرحية ومستوييه ، الاجتماعي والفردى ، انظر : عز الدين إسماعيل ، قصايا الإنسان ص ٢١٧ - ٢١٩ .

(١٥) انظر : كريستوفر مارلو ، مأساة الدكتور فوستس ، ترجمة نظمي خليل ، روائع المسرح العالمي ، د . ت ، الفصل الأول ، انظر الثالث .

(١٦) جوتة ، فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الخامسة ١٩٧١ ، ج ١ ، ص ٧٤ وما بعدها .

(١٧) السابق : «فاتحة في السماء» ، ص ٦٧ وما بعدها .

(١٨) راجع المحاورة التي قام بها سعيد ، لتعرف مصادر جوتة في رسم شخصه ميستر ، وانظر مقدمة مصطلح ماهر لترجمة «فاوست في الصياغة الأولى» (أور فاوست) .

(١٩) J. W. Sneed, op. cit., p. 93.

(٢٠) عز الدين إسماعيل : قصايا الإنسان ص ٢١٦ .

(٢١) السابق : ص ٢٠٠ .

(٢٢) انظر عروفاً لهذه المسرحية في لراجع السابق ص ٢٧٦ وما بعدها .

(٢٣) سورة الزخرف ٣٦ - ٢٨ .

(٢٤) عز الدين إسماعيل : السابق ٢٠٨ - ٢٠٩ .

(٢٥) من الشائع عن الشيطان أنه يكره الزواج ويعاديه . انظر

Sneed, op. cit., p. 34.

(٢٦) لم تنشر هذه المسرحية في كتاب ، واحتشدت على التسجيل الإذاعي ط ، الذي أذيع من البرنامج الثاني بالقاهرة في ٢ / ١ / ١٩٨٣ بإخراج الشريف خاطر .

## (ب) المصادر

(١) المفردات الكرم

(٢) كريستوفر مارلو ، مأساة الدكتور فوستس ، ترجمة نظمي خليل ، روائع المسرح العالمي ٢٥ ، ودارة القضاة ، القاهرة د . ت . والإحالات في المتن .

(٣) جوتة : فاوست ، ترجمة د . محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٧١ ط ٥ . والإحالات في المتن .

(٤) محمد فريد أبو حنيد : عبد الشيطان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩١٥ وإن كانت المسرحية قد كتبت سنة ١٩٢٩ . والإحالات في المتن .

(٥) علي أحمد باكثير ، فاوست الجديد ، مسرحية لم تنشر ، واحتشدت في تحليلها على تسجيل إذاعي بالبرنامج الثاني بإذاعة القاهرة أذيع في ٢ / ١ / ١٩٨٣ .

(٦) توفيق الحكيم : نحو حياة أفضل ، مجموعة المسرح للنوع ، مكتبة الآداب ، القاهرة د . ت . ، والمسرحية نشرت لأول مرة سنة ١٩٥٥ . والإحالات بالمتن .

# مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث ناهـد الـديب

لعل نجيب سرور كان يدرك أنه سيموت في عمر مبكر فأراد أن يقتحم كل مآله صلبة  
بالدراما ، من كتابة وتمثيل وإخراج ونقد ، فكتب خلال أربعة عشر عاماً عدداً  
كبيراً من المسرحيات ، منها الكوميديا النقدية ، والدراما الاجتماعية السياسية ،  
والمسرحية النثرية ، والكوميديا الغنائية والشعرية ، والكوميديا السوداء ، وكل  
أعماله بالإضافة لثلاثيته الشعرية التي عدّها بعض النقاد من أفضل ما كتب للمسرح  
خلال الستينيات .

ويتميز نجيب سرور بصفتين قلما نجتمعان في فنان واحد ، وهما الأصالة والمعاصرة  
وقد استطاع بأصابعه أن يحتفظ بالطابع المصري الخالص ، سواء في اختياره  
الموضوعات ، أو في معالجته لها . والثلاثية خير دليل على ذلك ، لأنها تبدأ بوصف  
عهد الظلم والظلام الذي عاشته مصر أيام الإنقطاع ، من خلال مسرحيته الأولى  
«ياسين ومية» ١٩٦٤ ، تلك التي حاول المؤلف فيها تجسيد المأساة التي عرّطها  
الشعب المصري وحفظها في تراثه الشعبي .

الامتداد - من الأحداث الجسام التي عاشتها مصر كما يراها ،  
بوصفه كاتباً فائراً أراد أن يعبر عن رأيه في الأوضاع التي كانت  
تسود البلاد في العهد النازي

ويرى قارئ الأدب الألماني في نجيب سرور صورة تشبه  
الكاتب الألماني الثوري جورج بوشنر ، الذي عاش كذلك  
عمرًا قصيرًا كالشمعة (١٨١٣ - ١٨٣٧) عبر فيه - بدوره -  
عن التناقض بين طبقات مجتمعه ، كما اشتهر بأنه مؤلف البيان  
الذي أسماه «رسول جيش» يعلن الحرب على القصور ، ويدعو  
بالسلام فلاكواخ ، ويحرض فيه الملاحين على الثورة على  
مستعبدتهم . ولقد كان كل هم بوشنر أن يحرم الإنسان في وطنه .

ونعنها الجزء الثاني «آه بالليل يا فخر» ١٩٦٦ ، حيث يعبر  
نجيب سرور عن العصر الذي حاولت فيه مصر أن تهوى من  
كيوتها وتقاوم الاحتلال من خلال شخصيه أمين العامل الذي  
اعتبره المؤلف لامتداد الطبيعي لشخصية ياسين . ولذلك لم  
يردد في أن يرصد مصيره بمصير مية - بطلة الثلاثية

«وتختتم الثلاثية مسرحية «قولوا لعين الشمس» ١٩٧٢ .  
لنعمر هي نجيب سرور عن قدرة مصر على معرف الطريق إلى  
لثورة . وبذلك اختار عصية «الحدي» بطلا لهذا الجزء الأخير من  
الثلاثية وهكذا يمتد زمن الثلاثية من مدياته القرن العشرين إلى  
نهاية الستينيات . ونقد أراد نجيب سرور أن يعبر به هذا



وأن يتحرر المواطن من الظلم والخرق والظلم ، وانتهى إلى أن أهم وسيلة للوصول إلى الفلاحين هي مخاطبتهم باللغة التي يفهمونها . ومن ثم نرى سمة أخرى مشتركة بين بوشري ونجيب سرور ، هي تطويع اللغة لخدمة الهدف الذي اختاره كل من المؤلفين .

وإذا كان نجيب سرور قد اختار الريف مكاناً لأحداث معظم مسرحياته فإنه يهدف من وراء ذلك إلى تحرير الريف من قيود المتخلفة من عصور التبعة والظلم ، دون إحلال بضرورات البهضة ، على أساس من الأصالة ، صارياً بذلك مثلاً على صدق قول جورج لوكاش : « إن المر لا يستطيع أن يبقى بعيداً عن اضطرابات العصر الذي يرى فيه النور »<sup>(١)</sup>.

ومن خلال أعمال نجيب سرور ، خصوصاً الثلاثية ، نرى أنه قد استطاع تطوير أعماله من الاتجاه الواقعي ، الذي ساد الأدب في مصر خلال الخمسينيات وبداية الستينيات ، وكتبه فنانون كبار مثل مهدي عاشور ولطفي الخولي وسعد الدين وهبه بهدف النقد الاجتماعي ، إلى ما هو أكثر من واقعية الأحداث ، ذلك لأنه استطاع أن يعكس روح الشعب المصري الأصيل الذي عاش وكامع على مدى التاريخ ، برغم ما عاناه أهل هذا البلد الأمين . ذلك لأن نجيب سرور استطاع أن يفيد من المأثورات الشعبية قلباً ، ثم نسجها قلباً ، في إطار مسرحي معاصر متطور .

والثلاثية مليئة بالرموز والإشارات التي تذكرنا بالأسلوب لدى أتباع رواد الحركة التعبيرية في أوروبا ، ولكن نجيب سرور استعمل قيمة الرمزية في اقتدار فني لا ينطوي على المبالغة ، أو التبرج في التقليد لكل ما هو أوروبي أو مستورد . فبما إن هي إلا رمز مصر ، والأحلام التي تراها على مدى المسرحيات الثلاث لها دلالاتها الواضحة . ولذلك ترى ياسين ، في بداية المسرحية الأولى وقد لطخ شالته بالدم ، ثم تتوالى الرؤى واحدة بعد الأخرى .

وعلى الرغم من أن التفاد لم يظهرهما اهتماماً تجاه أعمال نجيب سرور العربية ، مثلاً فعلموا اتجاه الثلاثية ، فإن هناك مسرحيات أخرى تذكر منها مسرحية « يابسة وخبريني » على سبيل المثال ، التي تعكس لنا تنوع قدرة نجيب سرور في التعبير عن أصالة ومصريته ، في انقلاب الكوميدي .

وتدور هذه المسرحية - أيضاً - في قرية جهوت ، إحدى قرى الوجه البحري ، التي عرفت بأنها كانت ساحة لأعنف المارك في تاريخ مصر ، فأصبحت بذلك رمزاً للصراع الطاحن بين الطبقات في ريف مصر قبل الثورة .

وأعلت الظن أن اختيار نجيب سرور لقرية جهوت لم يكن بمحض الصدفة ، ولكنه جاء مرتبطاً باسم بيئة وقرية جهوت ، التي تنطوي على أهمية دلالية خاصة عند المؤلف .

والمسرحية الكوميدي « يابسة وخبريني » تدور حول قرية متجولة ، جاءت لتقدم عروضها على مسرح متغل صغير في قرية جهوت .

وأكثر ما يلفت النظر في هذه المسرحية أن مؤلفها قد أدمج فيها نجاباً كبيراً من روايته الشعرية الأولى « ياسين وهبة » ، فالجزء الثاني من الكوميديا ليس سوى إعادة للأسطر التي كتبها في الجزء الأول من الثلاثية .

ومسرحية « يابسة وخبريني » تعد خير معين على إصباح الأسلوب الذي اختاره نجيب سرور لعنه المسرحي ، وذلك عندما يلخص فهمه للمسرح في عبارات من مثل :

« الدراما مثل حصل وها يحصل إيه .

الدراما ... إزاي .. وامي ... وفين ... و... ليه ؟ »<sup>(٢)</sup>

وتعد هذه العبارات خير مدخل للعلاقة بين نجيب سرور والمؤلف والمخرج الألماني برتولد برشت ، ذلك الذي عرف بأنه مؤسس المسرح الملحمي ( برغم أن مؤسسه الحقيقي هو إريكن بيسكاتور مؤسس المسرح السياسي في ألمانيا ، والأستاذ الذي تتلمذ برشت على يديه ، والذي بحث عن نوع المتعة الذي يجب أن يتولاه المسرح الحديث فراحا في متعة اكتشاف الحقيقة ، أو الشبهة التي يشعر بها الشخص لحظة أن يدرك شيئاً بحث عنه طويلاً . إنها المتعة التي يضلها « عصر العدم » كما تعود برشت أن يطلق عليه .

والدراما - عند كلا المؤلفين ، العربي والألماني - قادرة على أن ترد على أسئلة يطرحها العقل البشري ، بعيداً عن مسرح الإلهام الأرسطي الذي يهدف إلى اندماج المتخرج مع البطل حتى يسي نفسه تماماً ( برغم كل ما قيل عن صحة أو عدم صحة هذا الموضوع ) .

ولو عرفنا - أيضاً - أن نجيب سرور يمتزج مع رأي برشت الذي يرى أن واجب المسرح يمثل في كونه أداة توعوية ، تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الصفات المفهورة ، نضهر لنا مدى تأثير نجيب سرور ببرشت . وإذا كان البعض يرى كلمة التأثير على أنها محاكاة وتقليد لأحد كبار الكتاب فإن الوصف مختلف عند نجيب سرور ، فهو لم يحاول أن يقلد مسرح برشت الملحمي ، مكل ما يتصته هذا المسرح من عوامل التعريب ، أو كسر الإلهام كما اصطلاح البعض على تسميتها ، ولكنه أخذ ما يتفق ومتطلبات مسرحيته ، وطور فيها بحيث تلائم الجو المصري الذي سعى إلى تحقيقه ، في كل ما كتب ، حيث يقول في هذا الخصوص :

« يجب أن نحذر من استعارة ما أنتجتته الأصوات لأحيرة للمسرح الأوربي ، وهذا لا يعني أن نمنع صيوبنا عن التطورات الحديثة والإيجابية في تلك المسارح ، فقط علينا أن

ستفيد منها مطبقين من احتياجاتنا المسرحية في هذه المرحلة من مراحل تطورتا<sup>(٢٧)</sup>

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو : متى بدأ إعجاب نجيب سرور برشت ، وإلى أي مدى وصل إعجابه وتأثره به إلى دروته ؟ ربما يرجع أحد أسباب تأثر نجيب سرور برشت إلى المدة التي قضاها نجيب سرور في الاتحاد السوفيتي وأثر الدراسة الإخراج المسرحي (ما بين ١٩٥٨ - ١٩٦٤) حيث تأثر لأشك بكتابات المؤلفين الماركسيين وعلى رأسهم برشت الذي يتمتع بشهرة واسعة في الشرق والغرب على السواء ، خصوصا أن برشت من أكثر المؤيدين والمخرجين تأثيراً في الشباب ، بوصفه محدداً بالغ الأهمية في المسرح المعاصر

ولم يقتصر اهتمام نجيب سرور برشت ومسرحه على نقل بعض عناصر مسرحه المدهمى ، بل لقد حاول أن يقترب من إنتاج برشت الأدبي ، فاقبس عنه «أوبرا الثلاث بنسات» الشهيرة ، وجعلها كوميديا غنائية تحت اسم «ملك لشحاتين» ، وأخرجت على المسرح سنة ١٩٧١ ولكنها لم تنشر ويوجد ضمن أعمال نجيب سرور الشعرية كذلك عمل بعنوان «عن الإنسان الطيب» ، تأثر فيه بمسرحية برشت «الإنسان الطيب من زتسوان» .

ودبل آخر على إعجاب نجيب سرور بالمؤلف الألماني مجده في كتابه «حوار في المسرح» الذي صدر سنة ١٩٦٩ وهو عرض

منه لبعض الأمثلة . يقول نجيب سرور : «على من يريد الجمع بين الاختصاصين (يعني اختصاص الدراما والإخراج) أن تملك عبقرية برانديلو أو برنخت» . ويحدد نجيب سرور رأي برشت في مسرح المخرج الذي يريد لجوهره «أن يدبوا في العرض المسرحي لحساب وحدته الفنية . لا أن يصور أنفسهم أمام العرض» . واستشهد نجيب سرور على ذلك بكون برشت قد أطلق على فرقته اسم «البرلينر انسابل» . وفي التسمية نفسها دليل على العمل في فريق متكامل ، من أجل إخراج عمل ناجح ، دون تعال من أحد على غيره . ونقطة اتفاق أخرى بين الاثنين تراها من خلال قولين متشابهين ، خصوصا حين يقول سرور : «لماذا لا نعيد النظر فيما تنصرونه من البدييات كما في الفن من بدييات باطلة تعيش بالقصور اساق معتمدة على كسل المبدعين والبقاد والباحثين»<sup>(٢٨)</sup> . وليس هذا القول سوى إعادة من رأى برشت الذي يقول : «يجب علينا اليوم أن نتحرر عن الظروف المتغيرة خاتم البديعية والتعود الذي مارال بحسبها من أي نقد»<sup>(٢٩)</sup> .

ويهدف مسرح نجيب سرور إلى تحليل المشاهد من اندماجه ، الذي يتيح له أن يفرغ شحناته العاطفية على مقدع المسرح ، بهدف خلق رؤية واضحة متعقبة أمام المشاهد . ويأخذ نجيب سرور «الحدول الذي وضعه برشت في هذا الشأن في اعتباره ، خصوصا حين يصف أحوال المشاهد وراء العرض ، وأقواله ، على النحو التالي :

مسرح ملحمي	مسرح أرسطو
لم أكن أتصور ذلك يجب أن أتلقى مثل هذا التصرف شيء غريب يكاد لا يصدق . يجب أن يحن مثل هذا الوضع كم أتألم لهذا الشخص الذي لا يرى طريق الخلاص مفتوح أمامه هذا الفن عظيم لأنه بعيد عن البدييات أنا أضحك من المباكين . أنا أبكي على الصاحكين <sup>(٣٠)</sup> .	١ - كنت أحس بذلك . ٢ - أرى صورتي في هذا الممثل ٣ - هذا أمر طبيعي ٤ - سبق هذا الوضع على ما هو عليه إلى الأبد ٥ - كم أتألم لهذا الإنسان لأن لا أرى له مخرجاً من محنة . ٦ - هذا الفن عظيم ، بكل شيء فيه طبيعي ٧ - أنا أبكي مع المباكين . ٨ - أنا أضحك مع الصاحكين .

يكون قد حطاً أول خطوة على الطريق المؤدى إلى بحيرة مثل هذه الأوصاف»<sup>(٣١)</sup>

وإذا حاولنا أن نلفظ ما سبق ذكره بتعقيقه على مسرحية نجيب سرور الكوميدية : «باسية وجبرتي» ، وحدا أن مؤلفها استخدم عوامل التعريب أو ال V. E. كما اصططح معظم الباحثين الألمان على تسميتها ، رامين يهذين الحرفين إلى الكلمة الألمانية Verfremdungseffekt .

وبرشت لم يكن يهدف بالتعريب إلى تقديم بدعة ، يعرض التجديد فحسب ، بل كان التعريب أسلوباً اتبعه ، بعد تجريب

كذلك يتفق نجيب سرور مع برشت في النظر إلى الفن بوصفه سلاحاً ، فالأول - أي نجيب سرور - يصنع في يد أسنطة «ثورية لتجديد الجماهير حول المبادئ والشعارات والأهداف الثورية»<sup>(٣٢)</sup> والثاني - أي برشت - يعبر عن الفكرة نفسها في الجزء الثاني من مقاله «خمس صعوبات عند كتابة الخبيفة» . تحت عنوان في استخدام الخبيفة كسلاح . فيقول

«يستطيع الفن أن يصل إلى حقيقة الأوصاف الفاسدة ، إذا تعرف السبل التي يمكن بها تلاقى مثل هذه الأوصاف ، وهذا

عدة ، وتأثر بعناصر مختلفة ، جعلته يصل إلى الشكل النهائي الذي يطلق عليه البعض المسرح الملحمي والبعض الآخر للمسرح اللا أرسطي ، والذي وضعه برشت نفسه بقوله :

إنه المسرح الوحيد الممكن لإنسان هذا القرن ، وهو كذلك المسرح الوحيد القادر على فهم مختلف العمليات التي نستطيع أن نرود الدراما بالمادة التي تتيح لها تقديم صورة كاملة للعالم<sup>(١١)</sup> .

لذلك اتسمت مسرحياته الملحمية بصفة معالجة المشكلات الاجتماعية والسياسية ، في مسيج ملون ومتنوع ، ووصفه في إطار من صممه ، وأسماه المسرح الملحمي . وقد قام على أساس تأثره بمسرح ييسكاتور السياسي ومسرح النوايا الياباني وكذلك المسرح الصيني . والقبيلون منا يعرفون أن برشت كان مهتماً اهتماماً خاصاً بالهن المصري القديم . ومن أمثلة ذلك استشهاده بالحكم المصري القديم إيفر Ipuwer الذي عاش في أواخر القرن الثالث ق . م .

ولو حاولنا تعريف المسرح الملحمي بكلمات قليلة - برغم أنه أصبح كالعلة المسوخة ، من كثرة ما تردد عنه - أمكننا القول إن المسرح الملحمي هو مسرح سرد حكاية ، على شكل لوحات مستقلة ، بعيداً عن الإيهام ، تنبع شخصياته من وظيفة الفرد الاجتماعية ، على أساس أن الفرد ليس سوى محتاج البيئة والظروف الاجتماعية . وتقوم العناصر المساعدة للفرد ، مثل الديكور والإضاءة والموسيقى ، على نوع من الاستقلال بدون أن تكون مكملة للنص ، بحيث لا تسهم في إحداث أي تأثير درامي ، تحت شعار تبديد الوهم . ومثال ذلك ما يقوله برشت وهو يخاطب مهندس الإضاءة قائلاً :

« أعطنا المزيد من الضوء يا مهندس الإضاءة كيف يتسنى لنا نحن كتاب المسرح ومثليه أن نقدم رؤيتنا للعالم في الظلام ؟ »

إن ضوء الفروب الخافت يجعل النوم يتسلل إلى العيون بينما نحن في حاجة إلى نقطة المشاهدين ، ونحزمهم لأن يراقبوا ، ولو أنهم أصروا على أن يحملوا ظيحلوا في الضوء الباهر ! »

أما اللغة واختيار الألفاظ فيها عاملان مهمان ، استخدمها برشت لكسر الإيهام . ورغم أن نجيب سرور أول من حاول أن يستخدم اللغة بوصفها عاملاً من عوامل التعريب في مسرحية مصرية .

وتنقسم أحداث المسرحية إلى مستويين : الأول منها ترويه الفرقة الزائرة ، ويتضمن حواراً بين المؤلف والمخرج ومدير الفرقة ، والمستوى الثاني هو المسرحية التي يؤدي الفلاحون فيها دور البطولة . ولذلك يتحدث الفلاحون لغتهم الخاصة هم ،

بينما تدور مناقشة بين أعضاء الفرقة الزائرة ، يعترض فيها المسرح على رأي المؤلف بأسلوب لغوي ، يعبر عن استعراض انصلاصات اللغوية ، مما يهتم بمصطلحات المسرح والفلسفة وما إلى ذلك مثل الإنشيد بموازاة والاتكالية والديالكتية والتوليوم والفارس والتفصيل والجراحجيول والريالزم ... إلخ .

وبذلك يتضح لنا أول عصر من عناصر التعريب في هذه المسرحية ، وأعني « اللتين » ، أي مستوي لغوي الملاحين والمتقنين ، بما يخلق تدبيراً واضحاً لشكل اندراس بين المستويين .

مثال ذلك مخاطبة مقدم العرض للملاحين قائلاً

Ladies and gentlemen

ثم يقول : المؤلف ليس له إلا فضل القباس المسرحية منكم ، من والعكم ، من حياتكم ، من تاريخكم الخفايل بعناصر الدراما والميلودراما والكوميديا والفارس والتفصيل والجراحجيول<sup>(١٢)</sup> .

ومسرحية نجيب سرور « يابيه وخبري » تشبه دائرة الطباشير القوقازية لبرشت ، التي تتكون من مسرحية داخل مسرحية داخل مسرحية ، تعرض إحداها الفرقة الزائرة ، ويجلس المشاهدون ( وهم الفلاحون ) على الأرض ، أو على شبه مصاطب في انتظار بداية العرض . ويبدأ عرض مسرحية « ياسين ومية » ، لكن الفلاحين لا يفتشون بأداء هذه الفرقة ، لأنهم اعتبروه عيباً في حقهم وحق صورة يابيه وياسين وأمين ، وأن الفرقة جاءت لـ « تمسحرونا في بلدنا . وتربقوا عيب في بلدنا »<sup>(١٣)</sup> ، ثم يقوم أهل القرية بأنفسهم بأداء أدور ياسين ومية وأمين ، بما ينمق ورويتهم لهذه الملحمة التي يعتبرونها جاب من تراثهم المقدس .

وفي النهاية نرى الصورة التي اعتدنا عليها وقد انعكست ، حيث يصفق المثلون إعجاباً بالملاحين لصدق الأداء

أما العنصر الثاني بعد اللغة ، الذي يشترك فيه نجيب سرور مع برشت ، فهو عدم الاكتراث بالبناء الدرامي « شاست » فالبناء عند نجيب سرور مفكك ، لأنه سرد على شكل عدد من اللوحات ، مثلها مثل مسرحيات برشت الملحمية التي يمكن تقطيعها إلى شرائح ، ومع ذلك نصل كل شريحة منها بمنقطة معنى مستقل ، وقادرة على الإقناع ، وإن عرلت عن لكل

ويكون الديكور العنصر الثالث من عناصر تبديد الإيهام في العرض ، ذلك لأن الجزء الأول من العرض ، الذي يقوم به الممثلون ، يعتمد على عربة الديكور والملابس من الريف المصري ، مما يعطي صورة غير حقيقية للريف والريفيين ، فيرى المشاهد صورة ظلمة عن الملاحين ، أو بمعنى أصح تعرض عيب

هذه الصورة « من خلال العروص التي نراها على الشاشة الكبيرة والصغيرة

أما الجزء الثاني ، الذي يقوم فيه الملاحون بالأدوار التمثيلية ، فبراعى فيه الاقتصاد والبساطة ، وتجنب أى شئ قد يوحى بأن تمة عملية إخراج « وراء المشهد » (١٠) أى أن نجيب سرور أرد للحدث أن يكون لعروبا معنيا أساساً ، وليس بصرياً فقط . كما هو معروف في المسرح التقليدى ، بمعنى أن كسر الإيهام قد استخدم في الجزء الأول من المسرحية فقط ، ثم عرض لنا الجزء الثانى الوجه الآخر من العملة ، حيث عرضت علينا الصورة كما يجب أن تكون حقيقة أرض ريف مصر .

ولا يمكن لأحد - والأمر كذلك - أن يوجه إلى نجيب سرور اتهام استخدام عوامل التعريب ، مجرد محاكاة يرثى ، مثله فعل بعض كتاب المسرح المصرى ، في أوائل الستينات ، فقد أخذ منها بومى كامل ، مايناسب حاجة العرض صله . كذلك الموسيقى ، فقد احتفظ في الجزء الأول من العرض باستقلالها ، بدل أن تتكامل مع النص ، بهدف تفاعلها معه في الأحداث ، للوصول إلى التأثير الدرامى . أو خلق الجو العام للمسرحية ، فالافتتاحية الموسيقية للجزء الأول تبدأ بمجاز صاحب . وبكى يريتنا نجيب سرور الفرق بين ما هو هزيت عنا وما هو صادق ، فقد جعلنا نسمع في افتتاحية الجزء الثانى الموسيقية نغما رعباً صاحباً ، بخالف تماماً (الكوكبيل) - الموسيقى الذى سمعناه في الصورة الأولى من المشهد الافتتاحى .

أما استخدام نجيب سرور للتذكير والحلم والتعليق ، فكان من أهم عناصر التعامل مع الحدث من جانب الذات الملحمية أو Das Epische Ich كما يسميها يرثى .

وفي « يابية وجبريتى » نرى كيف تسترجع هناوة وعويس ذكرى ياسين وبية ، وذلك بتقمصها الشخصيتين وإدارة الحوار على لسانهما .

ثم نرى كيف تحكى بية لأمها الحلم الذى يحببها ، والذى أراد به نجيب سرور أن يعطينا صورة مسبقة لما سيكون عليه مصير ياسين . أما استخدام نجيب سرور للكورس فهو موضوع جدير يبحث مستقل ، حيث تعدد وظائفه في المسرحية الواحدة عنده ، فهو قارة يمهّد للعرض ، وقارة أخرى يقوم بالتعليق على ما تقوله بية . ولا يقتصر دور الكورس - في مسرحية « يابية وجبريتى » - على ذلك ، بل لقد تحول - في بعض المناظر - إلى مشارك في العرض ، فيلتف حول بية في هيئة شحاذين ، وهى تدور عليهم بحركات إيمائية ، مما يعيد إلى أذهاننا دور الكورس في مسرحيات المؤلف الألمانى « بيتر فابس » ، خصوصاً مسرحية « مارا - صاد » . ولكن ليس هذا هو التشابه الوحيد بين نجيب سرور والمؤلف الألمانى الذى أطلق على اتجاه مسرحه الجديد لقب : « المسرح الوثائقى أو التسجيلى » .

إن هذا الموضوع يحتاج إلى بحث مستقل ، ندعو الله أن يوفقنا إليه ، فإن نجيب سرور يستحق نظرة متأنية ، هادئة ودقيقة ، فهو المنان الذى حاول ربط المسرح المصرى بالمسرح العالمى بأسلوبه المتميز ، وبدون عشوائية ، كذلك التى يجمع إليها الكثيرون في الآونة الأخيرة ، فهو يعطى المثل الجلى ، والعارف بين التجريبية المنبثقة عن ظروفنا وواقعنا ، وبين ما تخرج به علينا الموجات المسرحية في عالمنا اليوم .

## الهوامش

- (١) Lohsch, George : Solferino, idées, 1970, p. 10
- (٢) نجيب سرور : قد ياللى بالمر - ملأه شعرة في ثلاثة فصول - دار الكتاب العربى ١٩٦٨
- (٣) نجيب سرور - حوار في المسرح - مكتبة الأمل المصرية ١٩٦٩ ص ٤٥ .
- (٤) سرور - حوار في المسرح ص ٧ .
- (٥) سرور - حوار في المسرح ص ٢١ .
- (٦) سرور - حوار في المسرح ص ٥٧ .
- (٧) R. Musil in H. Schwerte, Deutsche Literatur, S. 135.
- (٨) EL - Dib, Nahed : Die Wirkungen des Stücke schreibers B. Brecht in Ägypten. Hochschulverlag 1973 S. 34 - والترجمة .
- (٩) سرور : حوار في المسرح ص ٧١
- (١٠) B. Brecht, Über Realismus, Kocian, S. 60.
- (١١) Esslin, Martin, Das Paradox des Politischen Dichters. Fr. a. M. (١١) 1962, S. 109
- (١٢) Theaterarbeit, 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, O. J. S.
- (١٣) سرور : حوار في المسرح ص ٣٣٩
- (١٤) سرور : حوار في المسرح ص ٢٥٤
- (١٥) سرور : حوار في المسرح ص ٢٦٤



# الشر فيريكو جارسيا لوركا في الأدب العربي المعاصر

## أحمد عبد العزيز

بمجال الأدب المقارن مجال صعب ، والبحث فيه محفوف بالمخاطر والمخاطر ، والوصول إلى ثماره عسير المثال ، فعل الباحث فيه - إلى جانب تسليحه بأسلحته - وإعداد عدته له من علم لغات التاريخ ، وإتقان للغات التي كتبت بها النصوص التي يقارن بينها ، ومعرفة بالمراجع العامة ، وغير ذلك مما يشترطه المنظرون لهذا الفرع الجديد من المعرفة - أن يكون شديد البقعة بحيث لا تحده مجرد المشابهات الخارجية أو السطحية ، فيسارع إلى طرح القضايا وإصدار الأحكام دونما ثبت أو تحقق وعلى الباحث كذلك أن يحدد موضوعه تحديدا دقيقا حتى يتمكن من الوصول إلى ثماره المرجوة .

نقول هذا ، وقد فعلنا قليلا ما ندعو إليه بطرحنا عنوانا لطغافا براقا بعد بالكثير ، ولكن يستوعب صنيعنا أننا لن نقدم - في هذه الدراسة - سوى مشروع لعمل طموح ، مليء بالآمال والرهالب التي قد يتحقق بعضها وينيب عنا البعض الآخر ، ولما ندعى الكمال ، ولكننا قد عاهدنا أنفسنا تقصى جوانب الموضوع ، الذي يعالجه ، قدر الطاقة .

نعمه من الطرفين المتصارعين في تلك الفترة حكمة السواد في تاريخ إسبانيا الحديث في فترة الحرب الأهلية يصف ذلك الحادية الفنية ، والمبكرة الأدبية الخلاقة ، التي مكنت صاحبها من أن يجاوز بتأثيره مصيق جبل طارق والبحر الأبيض المتوسط على السواء

ومحب أن نعترف ، منذ البداية ، أن الموضوع الذي بين

وموضوع «لوركا في الأدب العربي المعاصر» موضوع له مغزاه الخاص ، وجاديتته الفريدة للباحث العربي ، لعدة أسباب ، أوما العلاقات التاريخية الحصارية بين الأدبين العربي والإنساني ، وثانيه تلك الظروف العصية التي اعتيل فيها رميا بالرصاص هذا الشاعر الإسباني الكبير ، واعتيل آلاف المثقفين أو أبناء الشعب الإسباني البسطاء ، الذين لقوا المصير



أيدينا واسع ومعقد في الوقت نفسه ؛ فمعه مادة البحث ترجع إلى اتساع المنطقة التي يحتلها العالم العربي ، والمساواة في أصغاعه وبلداته المختلفة . ولكن الاتساع ليس اتساعا جغرافيا وحسب ، بل موضوعيا أيضا ، يقتضي بحثا عميقا في مجموع أنواع الأدب العربي المعاصر، من شعر وقصة ومسرح وغير ذلك ، إلى جانب دراسة دقيقة شاملة لكل مؤلفات لوركا .

أما تعقيد الموضوع فيرجع في جانب منه إلى السبل غير المباشرة التي عرف عن طريقها الشاعر ومؤلفاته في عالمنا العربي . ويجب أن يصح في حسابنا أن احتكاك الأدب العربي بالآداب الأوربية كان يتم في أعين الأحياء عن طريق الأديين الإنجليزى أو الفرنسي ، الأمر الذي يجعل مهمة استكشاف أثر الأدب الإسباني بعامة ، ولوركا بخاصة ، أمرا صعبا للغاية ؛ فهذه التأثيرات الإسبانية تبدو لنا غمظلة تائهة بين تأثيرات آداب أخرى في الشعر العربي المعاصر .

وثمة صعوبة أخرى تتمثل في ندرة الدراسات المخصصة لموضوعه ، باستثناء ذلك البحث الرائد الممتاز للمستشرق الإسباني الدكتور بيدرو مارتينيث مونتانيث الذي جعل عنوانه : « تمثل الأدب العربي المعاصر لميديركو جارتيا لوركا »<sup>(١)</sup> وهو يمثل خطوة كبرى نحو درس مقارن للموضوع إلى البنية التي توقف عندها باحث، وهي سنة ١٩٦٨<sup>(٢)</sup>

ولا يزال الدكتور مارتينيث مونتانيث - الذي كان له الفصل الأكبر في توجيه الأنظار إلى الموضوع في ذلك التاريخ المبكر نسبيا - مهتما ومشغولا بالظاهرة ؛ ففي ١٩٨٠ يكتب بحثا عن الصلات الأدبية الإسبانية العربية المعاصرة ، طرح فيه لموضوع<sup>(٣)</sup> ، ويتخذ فيه « جارتيا لوركا » مكانة بارزة .

لقد انحلت تأثر الأدب العربي بالشاعر الإسباني جارتيا لوركا بصور الذلية .

أولا : تصدير الأعمال الأدبية بأبيات للوركا .

تستمرى انتباهنا في انقاس الأول تلك الأبيات من شعر لوركا التي يستعملها الشاعر أو القصص العربي عمله الأدبي ، واصفا إياها في الصدارة قبل بدء القصيدة أو القصة . ولعل هذا من الأمور التي عهدناها مؤخرا في أدبنا الحديث . ولهذا التصدير في بعض الأحيان دلالة ومغزى ؛ إذ يعطينا المفتاح الذي نستطيع عن طريقه أن نلج إلى أعماق العمل الأدبي ، ولكه في أحيان أخرى مجرد ترف عبقلي يهدف إلى الإشارة بطريقة أو بأخرى إلى ثقافة المؤلف . وبما يتعلق بلوركا لدينا عدة أمثلة . يصدر الشاعر سعدى يوسف قصيدته : « ساحة إسبانية »<sup>(٤)</sup> بذكر البيت المتكرر في قصيدة لوركا : « أحية ليلية للملاحين الأندلسيين »<sup>(٥)</sup>

« كم من زورق في ميناء مالقة ! »

« Cuánto barco en el puerto de Málaga »

مضيفا إليه البيت الأخير في القصيدة :

« وعلى الشاطئ ، ما ألقى البرد ! »

« Y en la playa ! que frío ! »

ونلاحظ في ترجمة سعدى يوسف أنه قد حذف كلمة « ميناء » في البيت الأول ، وأبدل بكلمة « شاطئ » في البيت الثاني كلمة « ساحة » ، وربما كان الأمر في هاتين الكلمتين راجعا إلى قراءة خاطئة للكلمة الإسبانية « Playa » بـ « Plaza » فالأولى تعني « شاطئ » والثانية « ساحة » . وعلى هذا فقد ذكرت ترجمة البيت عند سعدى يوسف كما يلي :

« ما أكثر السفن في مقلنا »

« وما أشد البرد في الساحة ! »

ويبدو هذان البيتان كقول مأثور ، كتيبه الشاعر تحت عنوان قصيدته مباشرة ، ولم ينس أن يصح اسم مؤلفها الإسباني تحتها .

وبلاحظ القارئ أن البيتين ليسا مقامين على لقصيدة وليس بمغزل عبا ، بل إلهما مرتبطان ارتباطا وثيقا بجوهر الإنسان الملقى بصفة عامة ، واللوركوى بصفة خاصة . فالشاعر العراقي كتب قصيدته أثناء وجوده في مالقة عام ١٩٦٥ ، وأراد فيها أن يعكس بصورة حية هذا الجو الأندلسي الأصلي ، فلم يجد أكثر تعبيرا من تلك العناصر اللوركوية التي ربما عاشها الشاعر وصادفها في مدينة مالقة ؛ فحجر الحامات ، والفارس الليلي ، والقيثار ، والحرس الأهل .

ولكن هذه العناصر نصف اللوركوية ، نصف الأندلسية، تخرج بأخرى معينة ، مثل رائحة القيثارة « الساحة » و « ليلج والسواح في المقهى » و « الراقصة التي رقصت حتى مرقت الحبوب » و « القواديس » ، و « غمرها الأسود » و « السكيرة الشفراء » .. الخ . ومع ذلك فإن القصيدة تكاد تستطيع كلها بصفة لوركوية ، حيث ننمى نسبيا من جوه الهيب في أعينه المذكورة كالحواد الذي تحمله الأمواج .

« تحمل معها الأمواج جوادى ! »<sup>(٦)</sup>

que los dos se llevan mi caballo

ولكن الحواد يتحول في قصيدة سعدى يوسف إلى « فغنى طارت مع الريح » . والقبعة أيضا عنصر لوركوى ذكر في غير موضع من شعره .

أما القصص والشاعر التونسي محمد المصمولى ، فيصدر إحدى قصصه القصيرة<sup>(٧)</sup> بيت من إحدى قصائد ديوان « شاعر في نيويورك » ( Poeta en Nueva York ) هو البيت الأخير من

قصيدة عام ١٩١٠ ( 1910 Intermedio ) .

«وَيْ عَيْ كائنات مرتدية لباسها ، لكن لا عرى لها !»<sup>(٨)</sup>

( ye en mis ojos criaturas vestidas [sin desnudo ! )

ولكن الترجمة الملتوية التي ظهر بها هذا البيت الصعب حقا على رأس قصة المصمولى جعلت مهمة البحث عن أصله اللوركوى أكثر صعوبة ؛ فقد ترجم البيت هكذا :

«وَيْ عَيْ تقوم كائنات ، لا عرى تحت لباسها»

وأيا كان الأمر ، فإننا نتساءل عن علاقة هذا البيت أو حتى القصيدة المذكورة بقصة الكاتب التوسى ؟

يقدم المصمولى في قصته ذكرى رومانية لحب صانع جعله يتذكر حواراً مع محبوبته التي انطعمت من ذكرياته كالعير الجذاب . ويلاحظ أن القصص بعد أن انتهى حبه للمرأة يحاول أن ينعمس في حب أكثر راحة ، حبه لوطته ونفضاله الاجتماعي من أجل السمو الحضارى . ولعله اختار شخصية لوركا وشعره هذا السبب .

وثمة خيط آخر يمكن أن يصل بين قصيدة لوركا والقصة التوسية أشار إليها ، ذلك الخيط المتمثل في قول لوركا : «يؤنى تلك ، هيون عام ١٩١٠»

( Aquellos ojos [ mis ] de 1910 )

وتمنى به ذلك الخيط التذكري الذى ييسر على كاتبنا التقصير الأدبى ؛ من جهة يرى لوركا وذكرياته عن تلك الطفولة التي كان ينظر بها إلى الأشياء والكائنات ، ولكن بشيء من التجريد والرمز ؛ ومن جهة أخرى نجد المصمولى وهذه لذكرى الرومانسية لحب من أيام الشباب ، ونحوه الجلى إلى الاشتراكية في صورة خطابية لكي يكرس نفسه لمشكلات مجتمعه : «هذى بلادنا الحصار» ، تخلفته كأنشودة وجد

تصل إلى منافضة ما يهدف إليه الشاعر ؛ فهي تدركنا إلى

«آه .. يمهلى الموت

حتى أصير في قرطبة

قرطبة

البعيدة ، الوحيدة» .

فالشاعر حسب هذه الترجمة يطلب في البيتين الأولين من الموت ، أو يأمل أن يتركه أو يمهله حتى يصل إلى قرطبة . وهو معنى مناقض تماماً لما أراده لوركا الذى يشكو من الموت الذى يترصده ويتنظره ويحول دون بلوغه هذه : قرطبة .

ولكن الشبه العميق بين قصيدتى القيسى ولوركا لا يتضح للوهلة الأولى ؛ فهو حتى يكرر في موضوع قصيدة القيسى وهذه ، وخصوصاً إذا وضعنا في الحسبان أن مؤلفها شاعر فلسطينى منى عن وطنه ، وكان أكثر إحساساً بالنى في فبراير عام ١٩٦٨ تاريخ نشر القصيدة في أعقاب حرب يونيو ١٩٦٧ .

وقصيدة القيسى - بالإضافة إلى تصديرها بشعر لوركا الذى ذكرناه - تبدأ بالحديث عن طريق صعب يذكرنا بدلت «الطريق جد الطويل» في أغنية العارس «اللوركية» . يقول القيسى :

«ولو أن الطريق إليك هيسور

لما وهنت خطاى ، وسمرت

نظرائى اللهى وراء الباب ..»

وموضوع القصيدة الرئيسى هو ذلك الحنين وحلم العودة إلى الوطن ، واستحالة تحقيق الحلم دون تضحية ؛ وهى تضحية نوارى تلك العقبات التى تقف حجر عثرة في طريق العارس اللوركوى الذى يريد العودة إلى قرطبة .

في الواقع إدماج للمقطع الذي يتكون من بيتين يفتح بهما لوركا قصيدته : «حقاً !»<sup>(١٤)</sup> ويختتمها :

«أواه كم أعاني  
في حبك كما أحبك ! quererte como te quiero»

ويأتي هذان البيتان لإبراز اللون الخاص الذي يريد الشاعر إضفاؤه على هذا القسم من ديوانه الذي عنوان له - كما ذكرنا - به «الحسد» والذي يدور حول الجهل العاري ، الذي يقترب أحياناً من بعض الغزليات «اللوركية» في «ديوان القاريت» . ولكن هذه التشابهات لا تصل إلى درجة المطابقة التامة التي نجعلنا نجزم بالتأثير والتأثر بصورة محددة .

ويكتب الأديب المغربي محمد المرابطي قصة بعنوان «أيام الحبز والبحر»<sup>(١٥)</sup> يعرض فيها الأيام التي يقضيها سجيناً بين جدران الزنزانة ، منتظراً يوم تحرره وقد نعد صبره ، فراح يلقي نفسه بالدكري ، عارضاً مشاهد من حياته خارج السجن وينتهي هذا السجن ، الذي لا شك أنه سجين سياسي ، قصته ناقشاً على جدران الزنزانة هذه العبارة : «الإرهاب لا يرهبنا ، والقتل لا يفنينا» . ويصدر القصص قصته هذه بعبارة «التحدي والأمل التي وضعها لوركا على لسان بطلة الحرية والثورة «ماريانا بيندا» (Mariana Pineda) في مسرحيته لشعرية التي تحمل اسمها ، وهذه الأبيات هي .

السيد بيدرو سوف يحيى فوق حصانه  
كأنه نون حيا يعلم

جورج ، ويترك بذلك الجملة ناقصة ، ولكي يعالج هذا الخطأ يربط بين جملتين لم يكن هناك ما يدعو إلى ربطها ، بل بحذف بعض الجمل . ولكن أهم ما يميز هذه الترجمة هو طريقة استخدام الضمائر التي تستند إلى حد كبير عن الأصل ، كقوله : «مطلقاً» بدلاً من «مطلقه» ، وقوله «رايتي» بدلاً من «رايته» وأهم من هذا وذلك الخطأ في ترجمة «طرزت له الرابية» بـ «طرزت رأيتي» ، وقد يكون لهذا تحريج بأن كلمة «رأيتي» تصحيف لكلمة «رايتي» ولكن الأمر يختلف تماماً في «سوف يحيى» ليقصى بجورج «إلى» «سوف يأتي يموت حيا» .

والعلاقة بين هذا المقطع من مسرحية «ماريانا بيندا» وقصة المرابطي وطيدة ، فمن أجل أننا أمام موقفين متناظرين ، فقد كانت «ماريانا» تعرف أنه قد حكم عليها بالإعدام ، وأنه ليس هناك من يستطيع أن يفعل شيئاً من أجلها ، وتأتي كتابتها هذه بعد أن تحدثت مع «أليجريتو» بستاني الدير ، الذي ذهب إلى منزل السيد لويس في محاولة لإنقاذ «ماريانا» فقالوا له : «إنه ليس في وسعهم محاولة إنقاذها» ، وما أشد نعاسة ماريانا حين تتلقى من البستاني ما كانت على علم به في الواقع من قرار السيد بيدرو سوتومايور إلى انجترأ ، ولكن التحدي ، والإيمان ، والإصرار ، والأمل في المستقبل ، يجعلها تكذب كل شيء في الأبيات المذكورة .

وهنا يبرز أمانة هذا التصور العربي الذي يرى في لوركا مناضلاً ثورياً ، وهو جانب محب لدى الشعراء والمثقفين العرب . ولنا الآن بصدد الحديث عن صحة هذا التصور أو كذبه .

القصيدة - من رؤيا هوكاي - و «توكاي» كان «كاتا» في العثة اليسوعية في هيوثيا ، جن من هول ما شاهد غداة ضربت بالقسبة الدرية»<sup>(١٨)</sup> والقصيدة تبدأ بأسطورة صبية ، يلها بيتان من إحدى مسرحيات شكسبير ، وهجاء يرد بيتان للوركا، تتبعه ستة أبيات أخرى للشاعرة الإنجليزية إديث ستيويل Edith Sitwell في قصيدتها «ترسة الهدى» (Dallaly)

وهذه التضمينات ممتعة تثلج جاسياً من نصيب مدرسة الشعر الحر آنذاك . التي كانت تواصل التجريب بحثاً عن طريق جديد . ومن ذلك تلك القصيدة «بائع ميه» - في كثير من الأحيان - في شعر هذا الحيل وطبيعي أن يتصل السياج - على أي حال - بالآداب لأحسية عن طريق السمة الإمبريكية التي كان يعيدها - وكان مدرسا

وايتن اللذان ذكرهما للوركا ليسا سوى اقتباس لبيتين من قصيدة «القصر على أنطونيو الكامبوريو في طريق أشبيل»<sup>(١٩)</sup> وهما

«لقد انتهى العجر  
الضاربون وحدهم في الحبل» .

«ما البيتان اللذان يذكرهما السياج فيها :

«أهم بالرحيل في غرناطة العجر؟

«أعطرت الرياح والغدير والقمر؟»<sup>(٢٠)</sup>

وهكذا لرى - إلى جانب رحيل العجر «الضاربين» وحدهم في الحبل - حسب لوركا ، أو الموجودين في «غرناطة» كما يحدد السياج - إشارات واضحة إلى ذلك الجو اللوركوي الأخضر الذي شمل الرياح والغدير والقمر . وعلى الرغم من أن ذكر الغدير لا يرد صراحة في رومانث لوركا «حكاية تسرى في الكرى» من له معادلاً في الأبيات التالية من القصيدة نفسها :

«الشرفات الخضراء

شرفات القمر الكبرى

حيث ترقن الأمواه»<sup>(٢١)</sup> .

ولغدير معادل آخر أكثر وضوحاً في ذلك الجب الذي :

«كانت تنابل فيه العجيرة

جسداً أخضر

شعراً أخضر

بعينين من فضة باردة»<sup>(٢٢)</sup>

وتكتمل الصورة إذا أضفنا إلى ذلك أن السياج ممن يعتقدون في عجيرة لوركا ، فهو يذكر ذلك صراحة في حاشيته له حيث يقول : «هذا البيت مقتبس من قصيدة للشاعر الإسباني القليل لوركا ، شاعر العجر»<sup>(٢٣)</sup> .

ولم يكن نصيب «حكاية الحرس المدني الإسباني» أقل من سابقها في التضمين والاختصاص ؛ فالشاعر الفلسطيني خالد أبوخاله يصمن قصيدة له بعنوان «وسام على صدر أبيشيا» أبيات لوركا التالية :

«روسا الكبرى

تأوه جالسة في الباب

هداها مقطوعان

موضوعان على صبية»<sup>(٢٤)</sup> .

لكن هذه الأبيات من «رومانث» لوركا تتخذ قوامها عند خالد أبوخاله من عناصر فلسطينية أصيلة :

«نادت نون عند بابها سلمى

وهداها على طبق»<sup>(٢٥)</sup>

والشاعر بصيف إلى هذين البيتين بيتين آخرين ، اقتبس فيها ما عمله رجال الحرس المدني في المدينة من تحرير ؛ وهو ما أشار إليه لوركا في موصع آخر . وبينما أبوخاله هما .

«الحرس الأسود قادم

أيا مدينة الزرقاء»<sup>(٢٦)</sup>

ولكن الشاعر لا يسي أن يشير في حاشيته له إلى أن هذه الأبيات «تضمين بتصرف عن جارثيا لوركا»<sup>(٢٧)</sup> .

ويمكننا أن نلاحظ في هذين التضمينين أن اسم بطة لوركا العجيرة «روسا الكبرى» (Rosa de las Cambarios) قد استدل بها «سلمى» رمز المرأة الفلسطينية . بل رمز فلسطين نفسها . وفي التضمين الثاني تتعبير مدينة العجر في قول لوركا «أواه يا مدينة المحر» إلى «مدينة الزرقاء» عند الشاعر الفلسطيني

وقبل أن نترك هذه الأبيات نشير إلى أن صورة «المهدين المقطوعين» و«الأنداء المقطوعة» - الخ التي ذكرت كثير في «حكاية الحرس المدني الإسباني» وفي «استشهاد القديسة حلية» سوف نراها موصمة في الجزء الخاص بالصورة للوركوية المنقولة إلى اللغة العربية .

أما الشاعر الفلسطيني المناسين (الأسباني الجسبية) محمود صبح فيذكر في قصيدة له بعنوان «مسجد لقرطبة»<sup>(٢٨)</sup> أنه يريد أن يدلل متزلاً كان له من قبل لكنه لم يعد له ، مستخدماً في ذلك البيتين الشهيرين للوركا في «حكاية تسرى في الكرى» في ذلك الحوار الذي يقبض لوركا بين البطل وصدقه ، ويقول قرب حيات

«لكني لم أعد أنا

ومرتي لم يعد متزلي»<sup>(٢٩)</sup>

والمبارق لوحد بين بيتي لوركا وما يذكره صبح أن الشين يردان  
معكوسين .

«عزلى لم يعد صرلى  
ولا أنا أنا»

وإذا كان بعض الدارسين يخرج هذا من الأدب القومي فإننا  
ندرجه هنا لتكون الشاعر يكتب - إلى جانب ذلك - شعرا  
بالعربية . بل إن كثيرا من شعره الإسباني ترجمة لأخر عرف  
وفي قصيدته «أوقات» يستخدم الشاعر حسين عبد اللطيف  
سنتين من «قصيدة ثنائية لبحيرة عدن» للوركا :

«حيث فأكل حواء الخمل  
ويرى آدم أسماكاً مبهورة»<sup>(٣١)</sup>

ويشير الشاعر نفسه في حاشية له إلى أن البيتين قد أخذنا من هذه  
القصيدة لوركا<sup>(٣٢)</sup>

ولكن الأمر لم يتوقف عند تضمين مقاطع أو أبيات من شعر  
لوركا حتى ولو كان مقلا تاما . كما هو الأمر في هذا المثال  
لأنخير ، بل تجوره إلى اقتباس قصيدة بأكملها : «شاعر الغامية  
المصري عبد الرحمن الأنودى يشيد قصيدة لـ علي قصيدة  
بوركوية . حتى عنوان قصيدة الأنودى : «أعلى الثوب» ذو  
إهداءات لبوركوية . نقول القصيدة :

«مليون حداد

الدنيا دي ما فيهاش غير المليون حداد  
بيدقوا سلاسل لاجل الأولاد اللي لسه ما اتولتوا

لسه ما شافوا النور

يا بهار ، يا بهار

مليون حجار

الديادي ما فيهاش غير المليون حجار

بيعملوا قوايت من غير صلبان

الدنيا دي ما فيهاش غير الندابات

مليون الدنيا صرخ وصوات

الدنيا دي ما فيهاش غير الأحزان

والموت

يسح أكفان

في صدور الخدعان»<sup>(٣٣)</sup>

والقصيدة مستوحاة - كما ذكر في عوامها - من لوركا . وقد  
استطعنا العثور على أصلها في جزء من قصيدة «صرخة إلى  
روما» في ديوان «شاعر في نيويورك» ، وأبيات لوركا هي :

«لا يوجد إلا مليون حداد

يصنعون سلاسل للأطفال الآتين

لا يوجد إلا مليون حجار  
يصنعون قوايت بلا صلبان  
لا يوجد إلا حشد

يفتحون صدورهم منتظرين الرصاصة»<sup>(٣٤)</sup> .

وليس علينا إلا أن نتأمل قليلا ونقارن بين القصعين لرى  
كيف تشيد قصيدة بأكملها على أبيات للوركا . لكننا أمام نصيبين  
دقيق أمين بكاد بضاهي - في حاله - الأصل الذي أخذ عنه .  
معتدا في ذلك على عناصر عربية ومصرية خاصة ، مثل  
«الندابات» ، و«صوات» ، لكي ينقل لنا التعبير البوركو  
«حشد مناحات» (gentio de lamentos) . ولكن هذا  
النوع من التضمين يثير قضية ومشكلة عميقة : هل يمكن أن  
تكون هذه هي الطريقة المثلى لكي نستطيع ندوق أعمال كبار  
الشعراء العالميين في لغتنا العربية دون أن يكون لزاما علينا أن  
نرجع إلى الأصل في لغته ؟ ربما كان الرد بالإيجاب . ولكن لكي  
يتحقق هذا يجب أن يكون لدينا شعراء مترجمون من كبار  
الشعراء المترجمين

ومضى إلى شاعر كبير آخر ، هو الشاعر العراقي عبد الوهاب  
البياتي . ولعل من الطريف أن نسجل هنا الالتقاء بين قصيدتين  
إحداهما للوركا والأخرى للبياتي :

«قوس الأقمار Arco de lunas»<sup>(٣٥)</sup> للوركا ، ومقطع من  
قصيدة البياتي : «قصائد من العراق وموت»<sup>(٣٦)</sup> . يقول عبد  
المقطع :

«كان أمير القمر

فوق جواد النار في سهوب إسبانيا

التي ترحف نحو البحر

بحمل في عاتقه أولاده السبعة ، لما مر في

جنينة مسكونة بالسحر

فكنت صبية له ، ونادت بحله الأصغر

أخوته بتعويذة حب ، خطفت لسانه وطسمت

عيونه بالسر

وعندما هم بها

هبت به : اختفى

وضاع الولد الأصغر

في سهوب إسبانيا التي ترحف نحو البحر

ومنذ ذلك الزمن البعيد ، والأمير

يصيح في الليل ، ينادي بحله الأصغر .

والسهول لا تجيب»<sup>(٣٧)</sup>

أما قصيدة لوركا «قوس الأقمار» فهي .

«قوس من ألحار سوداء

فوق البحر بلا حركة

أبناء الدين لما يولّدوا

بطاردوني

«أبناء» ، «خريت» ، لا بحر ،

أصغرهم يأتي مبت

يعلقون في أحداق ،

يفنى الديك .

البحر المتحجر يضحك

آخر ضحكات الأمواج

«أني لا بحر»

صرخاني

تصبح بارد (٣٨)

وليس هناك أدنى شك في أن القصيدتين تتناولان موضوعا واحدا، هو أسطورة أولئك الأبناء الذين لم يولّدوا ، والذين ينتقد بكونهم في الحاتم ، أي في ضمير العيب . ولكن العارق بينهما هو أن البياني فصل الأسطورة قبا يتعلق بعدد الأبناء ، والحديقة المسحورة ، والقصيدة التي مادت بحله الأصغر ، وأغوته بتعويذة حب ، وعفت لسانه ، وطلست عيونه بالسر ، ثم اختفت وصاع صوت الأصغر . وسماه القصيدة هي النهاية معه ، ولكنها تبدو أكثر تفصيلا كذلك عند البياني . ولعل ذلك لأن قصيدتين تحتويان العناصر نفسها : القمر والبحر والعبود والأحداق ، والصرخات التي تتحول كلمة «أني» أو التي تذهب هباء دون أن يجيب أحد .

وقد شرح البياني نفسه - في حاشية له - رمز أمير القمر قائلا : «أمير القمر وأبناؤه السبعة : أسطورة شعبية إسبانية عن أمير عربي كان يتصف بالفروسية والشهامة» وحتى عهد قريب كنا على اعتقاد تام بأن البياني قد اقتبس خطى لوركا في قصيدته المذكورة ، ولكنه في الحوار الذي أجريته معه في مدريد في أغسطس عام ١٩٨١ ، كشف لنا الحقائق التالية عندما قال : «في قصائد عن العراق والموت حاولت استيعاب بعض القصائد الشعبية الإسبانية التي سمعتها وأصعبت بها ، وبعض القصص شعبية التي رواها لي بعض الأصدقاء ، محاولت من خلال هذه القصائد أن أعيد كتابتها بشكل معاصر وحديث تماما لكي أجعلها صورة حديثة لأحدى تجارتي ، فما هذه الحكايات استنورة إلا مع بساط

قصة الأمير وأبنائه السبعة رواها لي أحد الملاحين الإسبان في الطريق إلى مدينة «كوبكا» عندما عرف أنني عربي . وقد قدم إلينا أمه ، ودعانا إلى بيته ... الخ» (٣٩) .

وعا إذا كان أمير القمر هذا هو لوركا نفسه الذي صاع «في سهوب إسبانيا التي ترحف نحو البحر» ، ذكر البياني أنه إنما أراد أن يعبر عن هذه الحكاية الشعبية وحسب .

كل هذا يؤكد لنا مدى صعوبة المهمة التي بصطنع بها ، فقد تبدو لنا نقاط التشابه جلية واضحة ، لكن الحرم بالأحد والعطاء أو التأثير والتأثر يحتاج إلى عناصر أكثر من مجرد التشابه ، وإلا وقعنا في دائرة الموازنات التي لا تقوم على أساس تاريخي ، وهو أخطر ما يسم المدرسة الأمريكية في دراستها للأدب المقارن ، تلك المدرسة التي تعيب على هذا النهج أن يأتى أنه «مهتم أساسا بالعوامل الخارجية» (٤٠) . ولكننا نرى أن مثل هذه الأمور يمكن أن تدرج في إطار الدراسات المنهجية التي تخرج عن دائرة الأدب المقارن .

### ثالثا : الختام بعض الصور والعناصر :

لقد نقل الأدباء العرب المعاصرون إلى الشعر العربي بعض الصور التي هي في حقيقة الأمر لوركوية ، بعد أن أخذوا توافها بينها وبين الموضوعات الحديثة . ولكننا مع ذلك يجب أن نكون حذرين في إصدار الأحكام ، وأن نضع في الحسبان أن بعض هذه الصور يمثل ميراثا مشاعا في الأدب العربي المعاصر ، وأما قد وصلت إلى اتخاذ أبعاد وخصائص دولية ، تفق حائلا دون انتسابها إلى أدب أمة أو أخرى ، بله شاعر بعينه . ويجب أن يكون كذلك على حيلة من المصادفات البحتة التي قد تكون نتيجة لتشابه الظروف والبيئة التي أفرزت هذه الصور . وأيا كان الأمر فإن لوركا وضعا خاصا ، هو ثمرة للعناصر النصبية به ، التي طورها الشاعر وعماها وأعطاها أبعادا وخصائصها من عبده ، وأضفى عليها من روحه ، فصارت ملكا له وحده . ولقد كانت هذه العناصر قادرة - بإيجاماتها وعالمها الخلاب لمريد - على حث الخيال العربي وأسرته في موضوعات ، هي في أغلبها خاصة ، ولكنها تحفز الأديب إلى استخدامها

ولعل هذه الأفكار تزداد جلاء حينما نتوقف عند الدوال التالية :

( أ ) الدم

يقول البياني في ديوانه الأخير

«لوركا يغسل الآن يبعث الدم» (٤١)

وقد شاعت هذه الفكرة في العالم العربي . فإذا أضعنا إلى لوركا دم أغاثيو ، و«هرس الدم» ، عرف السب في ديوان هذا العصر الدال ، بوصفه إشارة بعيدة أو قريبة إلى لوركا وصريحته .

والبياني نفسه في أول قصيدة له ذكر فيها لوركا ، عام ١٩٦١ ، وهي التي تحمل عنوان «قصائد عن العراق والموت» ، حيث جمعت هن مأساة الشاعر الإسباني إلى جانب مأساة همنحواي ، لا يسي هذا العصر :

«الموت في مدريد»

«والدم في مدريد» (٤٢)



ولكن هذا الدم لا يبقى في الوريد :

«لوركا صامت

والدم في آنية الوريد»<sup>(٤٦)</sup>

ويظل لوركا صامتا، يمتد الدم ليغمر كل الأشياء ويصغها بلوه :

«أنت صامت والدم

يغضب المهود والغابات والقمم»<sup>(٤٧)</sup>.

ولوركا هذا الذي يقتل في ينبوع الدم . عند البياني هو نفسه في «ذكرى الدم» عند محمد الصباغ ، يحاول أن يستخرج اسمه من هذا الدم المتعفن :

«لوركا استل الحروف من جلطة الدم الخائر  
مهازة»<sup>(٤٨)</sup>

وعندما يخرج هذا العنصر من حلبة لوركا يتخذ مظاهر جديدة هي في معظمها سياسية وطنية ، حيث يهر الدم في حفول العراق ، كما يقول السياب في قصيدته «ابن الشهيد»<sup>(٤٩)</sup> ، وحيث تست أرهاق الدم الحمراء أوردوده في أعصاب الزيتون<sup>(٥٠)</sup>

ولكن عندما يمتزج الدم بالزيتون يلمح موت الشاعر نفسه ، مثا يرى قصيدة محمود درويش «القتيل رقم ١٨» :

«غابة الزيتون كانت دائما محضراء

كانت باحبي

إن خمسين ضحية

جعلتها في الغروب

بركة حمراء . خمسين ضحية»<sup>(٥١)</sup>

وفي بيتين آخرين نجد إشارة واضحة إلى قتل الشاعر :

«يا حبيبي .. لا تلمني

قتلوني ، قتلوني ، قتلوني»<sup>(٥٢)</sup>.

وهذا القتل الذي سيتحول إلى عرس كما سنرى فيما بعد ، هو بركة الدماء هذه التي تغمر شعرنا العربي المعاصر . وتظهر هذه البركة إلى جانب السيوف والفرسان والمطر في قصيدة لعمر صبرى كتبت تحمل عنوانا لوركويا أيضا هو «الفارس» :

«تجمدت على رحامك السون

وانتهى الزمن

ولم يزل هنا

شيء تسال دونه الدما

وينحى من أجله الشجر

وتسقط السيوف والعمران والمطر

في بركة من دمه ، وليس للدما نحن»<sup>(٥٣)</sup>

ويرتد ذكر الدم كثيرا في ديوان ليان صعدى يحمل عنوانا

دمويا أيضا هو «ويطرح التحل دما» ، ويتحد ذلك صورا وأشكالا مختلفة .

«وفي آهاتها رشح الدماء»<sup>(٥٤)</sup>

«عالم يرنج يزهر ، صاخبا يرهو ، سداه الدم حين  
الدم

«كان في البدء ارتطام الدم بالدم»<sup>(٥٥)</sup>

«مرقاة إلى الحلم الحميم»<sup>(٥٦)</sup>

«آه ينافورة الدم ،

ويانح الشرار

فاحذروا العصر الذي نحويه

عصر الدماء»<sup>(٥٧)</sup>

وفي قصيدة أخرى لبيان صعدى يشكل الدم عنصرا رئيسيا ، إنه «الدم المستباح» ، وفي ربحه لعة الدم ، وهو أيضا «الدم في الخلق»<sup>(٥٨)</sup> ، وهو قارورة الدم «التي يجب أن يمنحها الوطن» . وهذه الدماء العريرة التي نعم هذا الديوان يستطيع الشاعر أن يحول الأرض إلى بركة من الدم<sup>(٥٩)</sup>

«ووجب ألا نسي أن هذا الشاعر قد عرف لوركا وأدبه ، فقد صدر لجزء من هذا الديوان بعض أبيات من شعر لوركا كما ذكرنا آنفا .

ولكن البركة تتحول إلى أنهار عند شعراء آخرين ، وهذا ما يعبر عنه محمود درويش في قصيدته «حبيبي نهض من نومها»<sup>(٦٠)</sup>

«وما بيتنا

إلا بدايات ونهر الدماء

كأنه لم يغسل الجبال»

وهذا النهر عند الشاعر يعني عبد العزيز المنال ، الذي اطلع على أدب لوركا ، بنحه نحو البحر :

«أنتظرين يا أختاه نهر الدم ؟

يسير نحو الم»<sup>(٦١)</sup>

وثمة نهر آخر يظهر في شعر البياني ، ولكن دون دم ، يقوم بوظيفة النهر الأول الدامي نفسها ، فهو البياني هذا لا يعود لغراء ، لكنه يحطم السدود والصعاب :

«النهر للمح لا يعود

النهر في غربه يكتسح السدود»<sup>(٦٢)</sup>

ويطلق البياني نفسه على هذه الأبيات بقوله :<sup>(٦٣)</sup>

«... لحظة في النهر تبدأ من مناهه لكي لا تنهى ، إنها - الشاعر والثوري - مسافران أبدا ورائدك لأصقاع (إنسان وشعر) بكل العصور ، وطائرا العاصفة التي تسبق لثورة وتنشأ بها ، وتصنعها . . . هما نهران أحدهما دم والآخر ثورة ، وهما نفس النهر ، يفتحان الطريق إلى المستقبل، وخاصة في المدن

العربية التي تغطس في الدم<sup>(٣٧)</sup> ، أو الحرائط التي نزت بالدم المسفوح<sup>(٣٨)</sup> ، كما يقول شاعران آخران في قصيدتين تحمل كل منهما عنواناً اسم مدينة أندلسية «قرطبة» و«غرناطة» على التوالي .

ويصل هنا الدم المراق إلى أن يسد مآخذ حياتنا كلها حين تكون العجمة جسيمة مثل تلك التي شهدت مصر في عام ١٩٦٧ وهذا ما ينحصر أمل دنقل ، الشاعر المصري .

«الدم قبل النوم  
نلبسه ... رداءاً  
الدم صار ماء  
يراق كل يوم  
الدم في الرسائل  
بلونها الداكن  
واللبن الساخن  
ليبهه الحرالد»<sup>(٣٩)</sup>

ويصل تسييس الموضوع بهذه الطريقة إلى أن يغير الدم الوطن كنه كما يقول فايز خضور<sup>(٤٠)</sup> .

ويتحول الدم الذي نستقبله بالترحاب إلى كرفالٍ أحمر ، بل إلى أحراس ، لا شك أنها صدى لعرس الدم اللوركوي :  
(ب) عرس الدم :

ما من شك في أن الموضوع الذي تلقى اهتماماً بالغاً وشاع استخدامه وكثرت الإشارة إليه في العالم العربي هو موضوع عرس الدم . ولم تكن مدعاة هذا الاهتمام الموضوع في حد ذاته ، ولكن لأن الأدباء العرب رأوا فيه تعبيراً عن الحياة العربية التي يتزوج فيها السرور والأحزان ، والغناء والبكاء .. الخ . إنه عرس شرقي ساخر كما يقول تزار قباني في مقطوعة لا تخلو من الطغاف والحناجر والاختطاف<sup>(٤١)</sup> .

وفي قصيدة «الجسر» لمحمود درويش<sup>(٤٢)</sup> نجد مقطعاً آخر ، لكنه لا يقدم لنا هذه المرة عرساً تحت طلفات الرصاص والحناجر ، بل يشير إلى مصرع الأعداء قرب النهر ، حيث كانت المياه تتدفق . وهؤلاء الذين رفضوا الموت بالهتان (وهو تعبير حاص بالبياني) غيروا لون النهر ، لكن درويش يوظف الموضوع في خدمة الصراع العربي ضد العدو الإسرائيلي .

ونرى محمود درويش في موضع آخر يمان أنه قد حانت ساعة الدم<sup>(٤٣)</sup> ، بالطريقة نفسها التي ترد على لسان الأم في مسرحية «عرس الدم»<sup>(٤٤)</sup> ، وتحكي القصيدة نفسها أن المدينة كانت قد أعدت عرسها ومأتم الشاعر في وقت معاً<sup>(٤٥)</sup> .

وتبدو صورة هذه الأعراس الدامية أكثر جلاء في قصيدة له بعنوان «أعراس» ، حيث يحكي الشاعر قصة عرس محمد الذي

وصل من الجبهة بتياب الميدان ، ودخل حلبة الرقص كي يمانق محبوبته ، ووسط الزغاريد الفلسطينية قتله القاذفات الإسرائيلية .

عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف  
يرتدى بذلته الأولى  
ويدخل  
حلبة الرقص حصاناً  
من حماس وقرنفل  
وعلى جبل الزغاريد يلاقى فاطمة  
ولفني لها  
كل أشجار الناي  
ومناديل الحداد الناعمة ...

.....  
وعلى سقف الزغاريد نجى الطائرات  
طائرات .. طائرات  
تخطف العاشق من حضن الفراشة  
ومناديل الحداد  
ولفني اللبيات :  
قد تزوجت  
تزوجت جميع اللبيات  
يا محمد !<sup>(٤٦)</sup>

والزواج الدامي على هذه الطريقة هو الجزع الهباً للأحياء نفسه . وهو الموت في الساحة ، الذي يسميه درويش - في قصيدته «يوميات جرح فلسطيني» - عرساً وحياة :

هنيئاً للتمعة للميد  
فلن نبكي سوى من فرح  
ولنم الموت في الساحة  
عرساً ... وحياة !<sup>(٤٧)</sup>

ويتخذ هذا العرس الدموي أبعاداً أخرى شمولية فينتقل من الفرد إلى الجماعة ثم إلى الوطن ، رمز هذه الجماعة ، وبذا يصبح العرس عرس فلسطين ، وتقدم لنا قصيدة «طوبى لشيء» لم يصل «لدرويش عرساً فلسطينياً لا يصل فيه الأحباب إلى أحبابهم إلا شهداء :

هذا هو العرس الذي لا ينهي  
في ساحة لا تنهي  
في ليلة لا تنهي  
هذا هو العرس الفلسطيني  
لا يصل الحبيب إلى الحبيب  
إلا شهيداً أو شريداً<sup>(٤٨)</sup>

ويبقى دم الشهداء انعام الشاعر في كل مكان ، لكنه لا يراه  
أو يتجاهله ، مما يذكرنا بدم أعانيو مانشيت ميخياس الذي  
سال جنى الرمال ، وكان لوركا يرفض أن يراه ، يقول  
درويش :

دمهم أمامي  
يسكن اليوم الجوار

دمهم أمامي  
يسكن المدن التي اقربت

دمهم أمامي

لا أراه

كأنه وطني

أمامي .. لا أراه

كأنه طرقات يافا - لا أراه

كأنه فرميد حيفا - لا أراه . (٧٤)

وتدور قصيدة أخرى لشاعر فلسطيني آخر هو الجودت فخر  
الدين حول هذا العرس الفلسطيني ، أو هذا المعادل الشعري  
النضالي في سبيل تحريرها . والقصيدة بعنوان «أعزق في  
لننى» . (٧٥)

ويكرس عبد المل الودغبري قصيدة كاملة لهذا الموضوع  
بعنوان «عرس الدم» ، حيث يسيطر الدم الدامي على القصيدة  
كلها ، التي يبدو أنها كتبت على أثر اندلاع الحرب الأهلية في  
لبنان :

أدهركم في بيروت لحفل الصيد ، لعرس الدم

أدهركم في بيروت لحفل الصيد  
لعرس فلسطين القاني ، ولشلالات الدم

لتروا عرس فلسطين

ها أشجار الدم  
تهب غابات الموت ، تكبر ، تزه

تهب غابات الموت  
وتسابق أيدي الأطفال إلى شرف الدم  
ها شرف الدم

ها وعد فلسطين القاسي يتجر بالدم  
عطر فلسطين وهالك الدم . (٧٦)

وقد اختص الشاعر تزار قاني بيروت بكتبه «يوميات مدينة  
كان اسمها بيروت» ، وحول المذبح والرعب والموت بلدى كان  
يحدث بالمدينة ولا فرار لها منه لأنها عاشته ولا زالت تعيشه يقول  
تزار :

«تصاوير .. تصاوير .. تصاوير .. لوجوه وأجساد (أولاً  
يفترض أنه وجوه وأجساد) لا يستطيع الطيب أن يقرر فيما إذا  
كانت كتلة اللحم التي يفحصها هي لحم امرأة أم لحم رجل - أم  
لحم طفل .. أم لحم ضأن .. أم لحم بقري» (٧٧)

ومحمله خياله إلى الاعتقاد في أن ما يحدث هو ذلك العرس  
الدامي الذي يصفه لوركا :

«يأرياه .. هل هذا هو (عرس الدم) الذي كتب صد  
لوركا ؟ أم أنه عرسي أنا ودمي أنا ؟ أن العروس التي تلبس للمرة  
الأولى في تاريخ العرائس فوها أحمر .. أحمر .. كدم الثيران  
الإسبانية المنبوحة في حلة (كوربدا)» (٧٨)

هذا التصور السطحي لموضوع عرس الدم عند لوركا هو  
الشائع في إنتاج الأدباء العرب المعاصرين . وهو لا شك يأتي  
في إطار انشغال عن طريق التأويل ، وليس استنهم حقيقة  
الموضوع الذي يتعد كثيرا عن مثل هذه المفاهيم .

وليست فلسطين وبيروت وحدهما هما اللتان حملتا هذه  
التأويلات ، وإنما تأتي قبلها مدينة بورسعيد المصرية التي تعي  
بها الشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب أثناء انعقاد  
الثلاثي وتحدث عن عرسها الدامي (٧٩) .

وقد تكرر تناول هذا الموضوع في قصائد كثيرة ، ويمكن هنا  
بذكر أسماء الشعراء . فنجيب سرور يتحدث أحيانا عن  
«العرس الدامي» (٨٠) ، أو «العرس ماتم» (٨١) في الوقت نفسه .  
ولدينا مراث للشهداء منها «مراثية الفارس موسى بن بيروت»  
التي ألهاها عبد الأمير معلنة (٨٢) ، ثم نجد شاعراً مثل عزيز حصور  
يتحدث عن الصحابة (٨٣) ، ويصور بيان صمدى ذكريات  
حروس الدم . ويرمز بالعروس إلى مدينة القبطرة السورية (٨٤) .  
وبينا يذكر خالد أبو خالد (٨٥) وأحمد صبرى (٨٦) وجهود  
الجيو سي (٨٧) «عرس الدم» دون أدنى لبس ، يذكر غيرهم  
«العرس» فقط ، ولكننا نعلم من رموزهم وإشاراتهم  
المستخدمة في القصيدة أنهم يرمون مسرحية لوركا ، ومن  
هؤلاء : محمد علي شمس الدين (٨٨) وحمدة خميس التي  
تحدث عن عريس عجري (٨٩) .

ولعل قصيدة شمس الدين تستحق منا اهتماماً أكثر لأنها  
مهداة - كما يتبين من ذلك عنوانها - «إلى قري إسبانيا : جارتنا  
لوركا وبابلوتيرودا» ، وتحمل ذلك العنوان الموحى الذي يبدو  
مستلهاً من الشاعر العراقي : «الحمة البربرية» . وحيث  
يتحدث عن لوركا وعزناطة وعرسها يقول

«جارسيا ، جارسيا

هل نمر الغزالات في مساحة الحرب ؟ هل تسج الطير  
عشاشها في الحميم ؟

دخلا في محاسن الدم الأدمى اقرب  
وبتعد

أحمد الآن في وردة العين نصلا خفيها - وم -  
إن غرناطة الآن تصحو على عرسها  
وقد هزلت بحرها النجمة البربرية (٩٠)

والقصة كما نرى تستخدم العناصر الغنية عند لوركا :  
الدم ، النصل الخفيف ، غرناطة ، النجمة البربرية ، وأخيرا  
لعرس اندوركيو الشهير ، فهي في قسمها الأول تكريم للشاعر  
الإسباني ، كما أنها في القسم الثاني تدور حول الشاعر التشيلي  
بابلو نيرودا ، وينقل شمس الدين منه أبياتا باللغة الإسبانية .

لكن ذكر لوركا وعرس الدم يتخذ صورا أخرى ، فهي هو  
حسين جليل يقدمه لنا ميتا وسط عناصره الخاصة به :  
غرناطة ، القمر ، العرس

« قتل مجهول

يسأل غرناطة

عن لور

لهي مذبوحا ،

في عرس الدم

للحرية

عن الموت (٩١)

ما أحمد الطريقتي أحمد فبصمه لنا وهو يكي حظ  
لأحمد (و.الأحقاد هنا هم العرب بطبيعة الحال) ، ويلبس  
ثياب المعجر القافية ، كي يرى المعجر الذين يرى الشاعر أنهم  
« بناء سموتة »

« ولوركا في غرناطة يكي حظ الأحقاد .

يلبس ثوب المعجر القاني ، في عرس الدم

يرى أبناء المم (٩٢)

وقد يشغل ذكر لوركا ومسرحيته قصيدة كاملة مثل قصيدة  
عمر صبري كتمنو ، التي تحمل عنوان « عرس الدم » ، وتدور  
حول الشهيد عمر مسعد . وتكثر الإشارات إلى عرس الدم في  
هذه القصيدة التي تبدأ بالأجراس التي تفرغ في الساحات من  
أجل لوركا ، والأمطار التي تهطل ، والقدر الذي غاب في  
غرناطة ساعة المعجر ودم على ذلك . ويعقب الإشارة إلى موت  
لوركا استخدام « عرس الدم » بصيغة مستمرة ، جعلت الدم  
يعمر الأرض كلها .

ولا يخفى علينا أن الشاعر يتحد من لوركا وموته ومسرحيته  
قناعا يحتج وراءه الشهيد الذي يرثيه ، ولكنه سيظهر شيئا  
شيئا . ويدل لنا أن القصيدة تعرض بعض جواب مذهبة

١٩٧٠ في عمان : لأن الشاعر يظهر في ختامها وهو يكي وطنه  
كله ، وليس شخصا بعينه

ولست هذه هي القصيدة الوحيدة التي تحمل عنوان  
مسرحية لوركا : فثمة قصائد أخرى تحمل عنوان « عرس  
الدم » ، ومنها قصيدة محمد عفيف مطر ترجع إلى سنة ١٩٦٣ ،  
يموت في نهايتها الشاعر مع أميرته قاتلا وقتيلا (٩٣) ، وأخرى لعبد  
الكريم راضي جعفر تحكي قصة حب ، تصل إلى الاستعداد  
للعرس والحناء ، ولكن العريس لا يصل لأن الجنود السكاري  
نقبوا وجهه بالرصاص (٩٤) . وتوفيق زياد ، أحد شعراء المقاومة  
ال فلسطينية ، يمتون مقطعا من قصيدة له : « يوميات عرس  
الدم » (٩٥)

وثمة طريقة جديدة في تناول هذا الموضوع واستيعابه ، هي  
التي اتبعها البياتي في أحد دواوينه الشعرية الجديدة « يمكنه  
السنلة » ، حيث يحمل الموضوع رموزا صوفية في قصيدته التي  
تدور حول الصوف « السهروردي » المسمى « المقتول » ، في  
هذه القصيدة يذكر صوفي آخر هو الحلاج ، حيث يقول  
البياتي :

« فإذا نحر الحلاج وأصبح في تاريخ العشق شهيدا  
فأنا لم أبدا عرس دمي حتى الآن » (٩٦)

(ج) المعجر :

يمثل المعجر أحد المحاور الأساسية في شعر لوركا ، وهو  
موضوع له أصداؤه في الشعر العربي . ولا شك أننا نجد أنفسنا  
إزاء موضوع تشترك فيه الإنسانية كلها ، ولكن ظهوره الدائم  
الملازم لعناصر أخرى لوركية ، إلى جانب إيماءاته الخاصة عند  
الشاعر الإسباني ، التي تعطيه مذاقه ومزاجه الأنثوسم ، جعلنا  
نضمته هذا الباب .

ولعل مثلا ببطا يوضح لنا الأمر : فالبياتي في قصيدته  
« الرحيل إلى مدن العشق » (٩٧) ، تلك التي تصف رحلة المعجرى  
وعودته إلى الوطن المتي (٩٨) ، يظهر فيها لوركا فيما بعد في سر  
الموت مع ناطم حكمت والوار ... الخ ، وفي تألف إنساني رائع  
يتحولون إلى أطفال شهداء ، وشعراء عشاق ، وثوار سقعو  
مهرومين .

« يساقط الشعراء والعشاق والثوار في زمن السقوط  
ويكسرون » (٩٩)

ويظهر المعجر بعرباتهم أكثر من مرة في قصيدتين أخريين  
من ديوان البياتي . والقصيدة الأولى تحمل عنوان « الأمير  
والمعجرى » - يقول فيها :

« كانت عربات المعجر السعداء

تعضي حاملة مولائي وأنا خلف العربات » (١٠٠)

ويقول في قصيدته الثانية التي تحمل عنوان «سيدة الأتار السعة» :

«سيدة الأتار السعة في دأخلها ترحل .

تستخرج بالقوت نهار الأسطورة - تعلم

بالنجم القطبي - وفي ذاكرة الزمن الموهل

في عربات الفجر الساعين وراء المظهر» (١١١)

وفي قصيدة «السيمونية المجرية» يظهر الفجرى مصحوبا بعناصر لوركووية غرناطية : قصر الحمراء والخناجر والزنايق والجوهر والنيل المقتول :

«كان المني الفجرى يشرق المفراء بالوردة ،

والفراء مثل ريشة قدور حول نفسها ،

تخارل اللعاق بالليل الذي كان على مشارف

والفراء»

مقتولا تغطي صدره الخناجر - الزنايق - النجوم» (١١٢)

وفي المقطع الثاني من القصيدة نرى عربات المجر تمر في الشارع المحاصر المسكون بالأشباح ، بينما يمسح الفجرى سكينه بالمسبيل ، بعد أن توقف الفناء ، ووقع الطائر في الكين :

«توقفت حجرة أحزان المني ؛

وقع الطائر في الكين ؛

مرت عربات الفجر ، الليلة ، في وحول هذا

الشارع المحاصر ، المسكون بالأشباح .

كان الفجرى يمسح السكين بالتدليل ثم

يعبر الشارع محشورا مع الأشباح في المني

يضيء حالها لنفسه» (١١٣)

وبشيح ذكر المجر في شعرا المعاصر (١١٤) ، وحدهم أو مصحوبين بعناصر أخرى مثل الحواد أو الفرس ، والقمر . ومع ذلك فإن معظم هذه الأشعار لا تكشف عن تأثير حقيقي بلوركا . وحيثما نتحدث عن العناصر الأخرى التي تكون عالم المجر عند لوركا ، فإن لا نستطيع أن نغضى في الحديث دون أن نمر هؤلاء الفجر اللوركويين حقا ، «الشاعر البهي عبد العزيز المقالح ، حيثما يتحدث في مقدمة ديوانه عن الكتابة والحزن ، اللذين يمان الشعر العربي الحديث - في رأيه - يذكر «ضجريات لوركا» ضمن أمثلة أخرى يخصيها» (١١٥) .

ويتحدث في موضع آخر من ديوانه في قصيدة «تقاسم على قبارة مالك بن الريب» عن مدينة يافا الفلسطينية التي «ينام على صدرها المجر القادمون مع الليل» (١١٦) .

ويورد ذكر هذا الديوان الشهير للوركا بصورة أكثر تصريحا في إحدى «رسائل قادش» للأديبة اللبنانية ناديا طاهر شعبان : «نبتعتك حافية إلى العود ، صوتك الغريب الساحر

أيقظني ، همه الداني - أحلى وأروع من أغاني الفجر ، من قصيدة البحر ، من أناشيد الجبل وأهازيج الوادي» (١١٧)

ومن المعروف أنه قد شاع اقتران لوركا خطأ بالفجر ، بل وصله البعض برباط أسرى بهم ونحدث عن أمه المجرية (١١٨) .

ومع أننا تأخذ هذا الكلام مأخذا استعري ، لكنا لا نستطيع أن ننسى تلك الظلال والإعجازات الدالة على التمكيد العربي إزاء هذا الموضوع . وها هو شاعر آخر هو أحمد صبري يبرز كيف يتمرد المجر لوفاته . ولا شك أن في ذلك أصدا لما شاع عن دور الفجر في تكبته ودفنه بعد مصرعه :

«النور لم يحف

النور يسقل (هكذا) النحاس

في عجاير الفجر

فيورقي الفجر

هيجان

في قرى الحياح» (١١٩) .

وثمة شعراء آخرون يقلدون لوركا في رومانتياته أو حكاياته الفجرية في قصائد تخصص للمجر (١٢٠) وحدهم ، أو للمجر في إطارهم الغرناطي (١٢١) .

ويظل هذا الولع الفجرى يكبر ويكبر عند الشعراء العرب حتى يتجسد في ديوان جديد للأغاني المجرية مقلدا ديوان لوركا الشهير .

(د) «ديوان الأغاني الفجرية» :

انطلاقا من النظرة الشائعة لدى كثير من المثقفين العرب عن ثورية لوركا ، وعن ذلك العالم البدائي المليء بالسحر والطمولة ، وصفته البراقة التي تخلع على الشاعر وأدبه ، صفة المجرية ، يقرر الشاعر العراقي حميد سعيد أن يؤلف «ديوان أعذب فخرية» (١٢٢) . ولا يضم الديوان عناصر لوركووية وحسب ، وإنما نشر إزاءه أن الشاعر العراقي قد عرّب الموضوع ، بما جعل نظن أحيانا أنه ليس به من المجرية سوى العنوان . لكن هيبير الشاعر الغرناطي يتفوق فيه من بدئته حتى ٣٠٠٠

ويفتح الشاعر ديوانه الذي كتب قصائده أثناء وجوده في إسبانيا عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٤ «إلى فيديريكو جاريثا لوركا» .

وفي هذا الديوان يحاول حميد سعيد - في إطار التجارب الجديدة التي يفرصها الشعراء العرب في السوات الأخيرة لكي يساهموا في إثراء الشعر العربي - أن يقوم - عن طريق تجربة جديدة رائعة متكررة في نظره - بإعادة صياغة الصورة العامة للعالم من خلال التجربة الإنسانية امعيشة

وتنتهي الضيغة المقترحة للملحمة المجرية ممرية عن فكرة هذا الفردوس الذي نطمح إلى تحقيقه وهو الوصل العربي (١٢٣) .

مات لم يترك أحد في السَّيِّئَة  
ما حفروا قبره بالأسنة (١١٨).

لكن إجازتها لوركا لا يظهر وحده في القصيدة ، وإنما يظهر شعره أيضا في هذا البناء الحديدي ، إلى جانب تلك البواعث الخاصة به ، في قصيدة «تفاصيل في صورة السيد» يظهر هذا العنصر الموحى الذي يصور لنا الشاعر الإسباني منتظ صهوة عرسه ثم مستبدلا منزل محبوبته بها ومرآتها وصندوق زينتها وهو البديل المذكور في ذلك الرومانس اللوركوي المظفر الذي اجتهدنا في ترجمة عنوانه المثير حقا بـ «حكاية تسرى في الكرى»

«بالمهرة .. يستبدل جارليا لوركا بيت حبيبته :

مرآة حبيبته

صندوق الزينة

يا امرأة المخرج ..

المهرة في الفلوات يطاردها الصيادون المحترفون

سقط الصيادون المحترفون .. المهرة في الفلوات

إذ تسكن قلبى .

أستبدل بيتك والمرآة وصندوق الزينة

بالمساكنة القلب .. المهرة .. (١١٩).

هذا النم المسرف في الانحدار وتلاشي شخصية الشاعر العراقي وشعره في الشاعر الإسباني يشبه الحب والانحدار تصوي الذي يجعل المتصوف يفتي في شخصية المحبوب . لكن يبعثي لا نضعنا هذه المظاهر ، فتبيس الموضوع ل يفتي شعر وحشية وصعت للمخرج .

أما البيتان فهما اللذان يشعان الأبيات التي ذكرناها منذ قليل :

«يا امرأة المخرج الموقوفة في أسواق العصابات الصعبة  
في دائرة الأرباح» (١٢٠).

أما الحاشية فتقول :

«تقف السيدة في الوسط .. حيث يقسم المسرح إلى قسمين .. في الواجهة عجلات ، عجلات ، وحذاء ، وصحف أنيقة .

في القسم الخلفي من المسرح .. قراء ، ينادق ، وكتاب الثورة القادمة» (١٢١).

وإذا عدنا إلى القصيدة التي يفتح بها الشاعر ديوانه «يا تلتني بشخصية مشردة ، شخصية لوركوية حكم علي بالإعدام . إنها «ماريا التي لا تتعب» (١٢٢) ويؤكد أشعر ذلك في تنزيل شعري لو يقول :

«حكمت محكمة غير عسكرية بموت غير مؤبد على  
ماريا التي لا تتعب ، وقال الحاكم العادل عند صدور الحكم :

وهناك قصيدة أخرى كتبها «في ساحة التحرير» ولا شك أنه يقصد «ميدان التحرير» بالقاهرة . والساحة هنا تختلف عن ساحات لوركا الصغرى ، ولكنها أكثر الساحات ملاءمة وانطلاقا من التصور العربي للوركا المناضل . وفي هذه الساحة تظهر الوردية والسحرة والمارة وعامل البناء والبائعة الخميطة . والشاعر الذي يفتي ويكتب للأطفال والجنود والعجزة ، إنها قصيدة بدعة بمجدها الطل مثل ساحة التحرير (١٢٣) . والشاعر وهو بصدد تحقيق هذه المهمة - التي تهدف إلى تحرير الجميع وفيهم عجز لوركا بالطبع - يصادفه الحراس اللصوص الذين يحرسون ليل المدينة ووجها القديم (١٢٤).

هؤلاء الحراس اللصوص في ساحة التحرير بمصر ، هم الحرس نفسه ، الذين يظهرن مسلحين في شوارع غرناطة . ويسأل الشاعر المدينة عن إنسان ، ربما كان لوركا نفسه :

«هل دأبه الحراس ؟

في الشارع طير أسود

وفي الحديقة الجاهزة

بالقوة وتخلتان

.....

في باحة الفندق .. كان الحرس المدججون بالسلاح  
رماها إلى جزيرة النحاس» (١٢٥).

وفي قصيدة «الموت على حافة الموت» (١٢٦) ، التي كتبها في بيروت غسان كنفاني ، نرى الجنود يحيطون بالساحة والفجرى بمرحلة بيما يعطى الحرس الملكي لكل هذا فقتل أحلامه . ونمترج القدس ومديريه ، وعلينا أن نقول أيضا : كنفاني ولوركا ، اللذين لم يكتبها أحد ، ولم يحفر قبر أي منها بعد السيف :

«إياها الآن تبعه .. وهو يتبعها

الحود يحيطون بالساحة .. انفضى العجى ،

وظلت تراقبه

ربما يقطعون عليه الطريق

عادته مسجابه .. عاد يمارس أحلامه

لأحسن به الحرس الملكي ، لطاع وضيما

تخلع القدس لمساتها في شوارع مديريه .. تعرى ..

يخرج تلقى الوافل

مديريه تطلق أبوابها في العشيات

للحرف يشرب كأس النية الغلى

وتشرب مديريه من دم أطفالها

منذ أن ضيعته مخاف العصابير مها ..

وتنسى أعشاشها

إياها الآن تبعه



## لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى

حتى يراق على جوانبه الدم

الأسباب الموجبة :

(أ) ماريما مثيرة للشغب .

(ب) ماريما حلمت بتغيير حياة أهلها الفجر<sup>(١٣٣)</sup>

وتنم نرى في هذه القصيدة حالة شبيهة بقصيدة لوركا «رومانث القمر» القمر التي حكم فيها على الطفل بالموت .  
وحينما ماتت ماتت معه أحلام الفجر . ويظهر نفس طعل الرومانث المذكور هو والقمر في قصيدة «ماريما التي لا تنعب»<sup>(١٣٤)</sup> ، وفي قصيدة مثل هذه لابد أن تظهر عناصر أخرى مثل الدم والقيثارة والفجر ... الخ<sup>(١٣٥)</sup> .

وفي قصيدة مباشرة «مجد عناصرنا مناظرا لآخر عند لوركا ، يتمثل في تلك الحارة عند حميد سعيد التي تشبه المتزوجة غير انوية» عند لوركا :

«بيت جارتنا موصد

هجرت زوجها ، عاشرت رجلا تشبه»<sup>(١٣٦)</sup>

ويمكننا القول بصحة عامة : إن للعجماء مجردا في كل ادبيات حيث ترى الفجر المطرود المنفى ، الذي يحس إلى الوطن<sup>(١٣٧)</sup> ، وحيث صوت المحبوبة لشعره الفجر إلى ميلان<sup>(١٣٨)</sup> ، وحيث «الساحة الحقيقة الكبرى» هي المحبوبة المعجزة<sup>(١٣٩)</sup>

ولقد راح حميد سعيد - بوعي أو دون وعي - يقنن خطى لوركا ، محاولا أن يصنع موشحة أندلسية ، عابدا الأعمى الشمية العراقية ، مستخدما القمر وغرناطة<sup>(١٤٠)</sup> .

(هـ) القمر :

يظهر القمر - ذلك الكوكب المشحون بالأفكار ولا إحساس المأساوي العظيم عند لوركا - في شعر الشعراء العرب مرصفا الشاعر الإسباني :

«وترحل

حلف لوركا ، حلف نبرودا

وتضرب في طواحين الهواء

وحلف الأفكار ترحل»<sup>(١٤١)</sup> .

وكذلك في القصيدة التي ذكرناها كثيرا للياني «إلى إيرنت هيسجواي» يظهر لوركا يصحبه رفيقا المصلا : القمر ولعجر :

«الموت حلف الأثف

لوركا قال لي

وقال لي القمر

ضجتي

ضجعت الوتر

موتك الفجر

رحلت والربيع في طريقنا ،

وارتحل الفجر

وأحرقت خيامهم

وأحرق الزهر

أغنية يترف بها الدم»<sup>(١٤٢)</sup>

هذه الأغنية الدامية هي الألم البوركوي ، بل هي القمر الصانع والعجر الراحلون .

هذان هما العنصران اللذان حكم عليهما بأن يصاحب الشعر ويعطانه هويته ، حينما كانا يظهران عند أنساب<sup>(١٤٣)</sup> والمقالع<sup>(١٤٤)</sup> .

ويظهر القمر منصوبا بعنصر آخر حاسم قاصع ، بغض معه في أكثر اللحظات «حبة» في «عرس الدم» . هذا العنصر هو الحجر والسكين الذي يصحب القمر في شعر درويش<sup>(١٤٥)</sup> .  
وبيان صمدى<sup>(١٤٦)</sup> ، وعمر صبرى كشمشو<sup>(١٤٧)</sup> .

لكن القمر «مقطوع الأطراف» في شعر أدونيس ، هو الذي يقود إلى اللذة والخصيئة ، مشا حدث في «عرس الدم» في مشهد فرار العاشقين ويتلخص دور القمر في إعداد المسرح الطبيعي لها كي يصل إلى تحقيق اللذة ويصلا كذلك إلى قدرهما الأخير<sup>(١٤٨)</sup> . والقمر عند أدونيس «جودي يقود عربة الشهوة»<sup>(١٤٩)</sup> . ويقول في نفس آخر :

«تخرج أمي إلى الهواء

تدعو القمر أو ما يشبه القمر

وتنام معه في فراش واحد»<sup>(١٥٠)</sup> .

وربما كان لموضع القمر والطفولة كما يعبر عنه «رومانث القمر» القمر أصلاء في شعر درويش :

الطفلة احترقت أمها

أمامها

احترقت كالنساء

من يومها

لا تحب القمر

ولا النمل

كلما

جاء الماء ، صرخت كلها

أنا قتلت القمر»<sup>(١٥١)</sup> .

وثمة طفل آخر شديد الشبه بذلك الطفل ، الذي طاد تحت «يرما» بأعانيه وعالاه الملائكي ، نراه في قصيدة محمد عيسى مطر<sup>(١٥٢)</sup> ، الذي يحكي قصة حيلي تحمل فوق رأسها جرتها المبحرة ، وتمضي معية لتصل المنتظر حتى لا يلحقه الموت

والأغاني شبيهة بنكت التي تغنيها «يرما» وبخاصة حينما تقول :  
«طفل يقلب في أحشائي»  
ينتظر سواي اللين المعنى» (١٤٤)

ويتحد القمر ألوانا جديدة : فيمكن أن يبدو أحمر مثلما نراه في قصيدة لعيسى مطر (١٤٥) ، أو أحمر في قصيدة أخرى له (١٤٦) ، يشيع في هذا اللون، كما يذكرنا بالرومانث اللوركو لشهير «حكاية تسرى في الكرى»

ويظهر القمر الأحمر أيضا عند البياتي في قصيدته «المعنى والقمر» (١٤٧) ، حيث نرى الخنجر في قلب المعنى والقمر لأحمر في عينيه . إنه قر يمتلئ وراء شرفات الليل ووراء الأشياء . بينما يموت في هدوء . أياكون ذلك صدى أو انعكاسا لموت المعجزة التي كانت تهرق فوق وجه الحب في رومانث «حكاية تسرى في الكرى» ؟ وهذا القمر الأخضر بطلع في أماكن أخرى من شعر البياتي (١٤٨) .

يكن هذا القمر بغير لونه حينما يكون متصلا بالجريمة والحياة ، إنه القمر الأسود ذو الأبعاد اللوركوية أيضا ، في قصيدة «الموت في منتصف النهار» هو «قر أسود في نافذة لسجر» ، وليس (١٤٩) ، و :

«قر أسود

آثار الجريمة .

وعلى الحدائق ليل» (١٥٠)

ب. انشاعر يتحدث عن الزعم الوطني الجزائري العربي بن مهيدي الذي مات في زنزانه على يد الفرنسيين . وإلى الفترة نفسها ترجع قصيدة «الآمة والمثني» حيث تلمح فارما كيجونيا بمعنى القمر الأسود ، كما لو كان مهرا . ومعنى في صحراء الغناء يطمع شعرا من آلام الفقراء (١٥١) ، لكن لم الحياة يظهر في قصيدته إلى ناظم حكمت :

«كان لم الحياة الأسود في أساور النساء والأفراط والحانات والأسواق والمراكب البيضاء في السفور» (١٥٢)

والقمر عند المعنى غبي بحب الصال ضده (١٥٣) . وهو عند درويش معادل للموت . إنه قر غبي مصلوب فوق لأحجار (١٥٤) ، لقد قتله الشعر بعد أن تبين له أنه قر الحياة (١٥٥) . وهذا القمر الذي كان يبدو من قبل باردا حريبا (١٥٦) ، يتحطم مثل المرايا (١٥٧) ، لكن الوداع الوقور للقمر هو تركه بنام مثلا يفعل البياتي بما يشبه الشعر :

«وضع القمر

حبيه الشاحب فوق حجر ونام

وارتجف الشارع والصباح والظلام» (١٥٨) .

(و) الخنجر والمدي :

ولكن تكتمل لوحة الفجر والقمر قضايا عناصر أساسية أخرى ، وأهم هذه العناصر وأبرزها السكاكين والمدي والخنجر .. فالعمر المقهورون البائسون الذين لا أمل لهم ، والقمر الذي يقود إلى الشهوة ، أو العسر - موت ، يتحول إلى أداة للقتل . والبياتي يشرك كل هذه العناصر في قصيدته واحدة .

«تشهد من مدريد

في بيوتها

خنجر الفجر» (١٥٩)

والخنجر عند البياتي تظهر غالبا في أيدي العسر : «خنجر العسر / تلمع في الكهوف في محاسن الشجر / تمر في أصابع القمر» (١٦٠) وهذه الطريقة اللوركوية ، وطبيعي أن يكون القتل غيلة ، إنه «الميت في ليل الخنجر» (١٦١) . ويتحول الليل نفسه إلى حقل زرع في الخنجر والكلاب (١٦٢) .

ألا يكون هذا صدى لذلك الأفق . «وأن من لكلاب يسبح بعيدا بعيدا عن البر» - قصيدة «المتروجة غير الوفا» (١٦٣) .

وعلى الرغم من أن الدور الذي تلعبه السكاكين في أدب المقاومة الفلسطينية مختلف ، فإنه لا يجب عدم الإشارة إلى الأدب اللوركوية ، فسميح انقاسم يستخدم الخنجر بعد ذكر جرناطة وعارف القيثارة الذي يكي من أجلها . وهي أصغرت اللوركوية سوف تفصلها بها بعد (١٦٤) . أما درويش فيذكر الخنجر إلى جانب خضرة البينون والريح والدم الشفق (١٦٥) ، وفي موضع آخر يذكره مع الزنايق (١٦٦) . لكن تلك السكاكين المشرقة التي كانت تمزق قطعة الحرير عند لوركا تتحول عند درويش إلى «عشرون سكبنا على رقبي» (١٦٧) .

فالسكاكين والجرح والخنجر والصحناء تسمى «مشهد الموت» ، أو هي مقدمة له (١٦٨) . ولكن الموت هو هذا الثلاثي المكون من : السكاكين والقمر والموت ، الذي يعيد إلى الأذهان ذلك المشهد الذي تدور أحداثه في «العانة» وينتهي بموت فارس الحب في مسرحية : «عرس الدم» . يقول درويش :

«حين قالت إن في العانة أسراراً

وسكبنا على صدر القمر

ودم الليل مهدورا على ذلك الخنجر» (١٦٩)

ومع السكاكين والقمر يشترك عنصر آخر جديد : رجل البوليس الحلال (١٧٠) . وفي مؤلفات درويش تكثر الصور المختلفة ، وتعدد استخدامات السكاكين والخنجر (١٧١) . والسبب جلي الواضح هو أن شاعر المقاومة يعيش حريبا مشتمة وبصلا لا يقطع

لكن درويش ليس المتخصص الوحيد في استخدام

ولكن هذه الأبيات لا تأتى وحدها ، وإنما تتبعها أبيات أكثر دلالة على الشاعر الغرناطى ، فى إشارة مباشرة إلى مصره وهزيمة الفكر السياسى الذى يمثلته ، على عكس ما يحدث فى عمان التى يؤمن الشاعر بحتمية انتصارها :

وتذكر يوم مات الشاعر الحزين فى غرناطة  
ولم يمت هنا  
لأن فى عمان  
تنصر الملبشيا (١٨١) .

ولا ينسى الشاعر أن يضع إشارة هامشية عن موت  
والشاعر الحزين فى غرناطة ، تقول .

«إشارة لمصرع الشاعر لوركا على يد الفاشيست» (١٨٢) .  
لكن الثورى «الميت فى ليل الخناجر» - الذى تحدثنا عنه من قبل - يرد عند البياتى «مصحوبا بجواد الصبح الذى سوف يوقظه» (١٨٣) .

وهنا الجواد الذى تحول - عند المقالع - إلى «مهرة المعجزة» ، يمثل الأمل فى مستقبل صنعاء الجديدة (١٨٤) . إنها أيضا تلك الفرس البيضاء عند عبد الأمير معة ، التى ترد إلى جانب المسلس والرمح والدموع والأندلس الجديدة (١٨٥) . ومع ذلك فحينما يتعب الفارس وفرسه بقرر الاثنان الانعقاد ، لكننا نسمع ركض الفرس فوق صخرة الزمن (١٨٦) ، وعندئذ يدخل البأس إلى قلب الفارس الذى لم يعد عنده وقت للشعر أو الحرب ، إنما هو وقت الموت .

«مت ، انتهى جسدى  
أصبح الوقت للموت  
لا وقت للشعر  
لا وقت للحرب  
فلتركض مهرة الفجر  
مدى الخطى  
أبها السيف ثم  
أبها الشعر ثم  
واسترح باجواد» (١٨٧) .

إن هذا اليأس قد غمر قلب الفارس ، لأن الفرس تحولت إلى أداة فى يد الطغاة ، وتركت سابق عهدها ، وبينما تتقدم نرى فارسها يصل إلى حجرة جبالها : «إلى أين يا فرسى الحامدة» (١٨٨) . والفرس الحامدة ، والفرس الصائغة ، تعبيران يتطابقان على مسقط رأس لوركا ، غرناطة ، التى بعد لوركا فارسها الأول ، كما سنرى فيما بعد (١٨٩) .

(ج) غرناطة :  
من الطبيعى أن تكون مدينة غرناطة مسقط رأس الشاعر

المدى ، طمة شعراء آخرون يعرفون كيف يستغلونها ، ولكن حول الموضوع نفسه ، مثل أمل دنقل (١٩٣) ، وعبد العزيز المقالح (١٩٤) ، وفايز خضور (١٩٥) ، وفؤاد الحشن (١٩٦) ، وغيرهم .

(ز) الجواد والفارس والثورى :

لقد جمعنا هنا بين هذه المفاهيم الثلاثة لأنها تمثل تربية غربية من صبح الخيال العربى عن لوركا ، تحتل حصانه أو فرسه ، تمسكا بزمم الثورة والنضال المسلح :  
«كنت على ظهر جوادى الأخضر الخشب  
أصارع الأقزام فى مدريد» (١٩٧) .

هكذا يقول البياتى دون أن يشير إلى لوركا إشارة مباشرة . أما حسين جليل فيعبر عن ذلك بالتصريح باسم الشاعر الإسباني :

«لعل جيفارا الذى يدور فى الزمان  
يشقى صمت القلم .. إذ يرى على التلال  
جواد لوركا الأخضر السابح فى التلال  
لسوطه الكلاب» (١٩٨) .

وما من شك فى أن الجواد الأخضر على التلال فى هذه الأبيات هو نفسه المذكور فى الرومانث اللورنكوى الشهير «حكاية تسرى و الكرى» ، من إبدن إزاء استعارة واضحة لأبيات لوركا . ولكن ما بلغت الانتباه حقا فى هذه الحالة نفسها ذلك الانجاء إلى صبح الموضوع بصيغة سياسية ، الأبيات ترد فى قصيدة سياسية تدور حول حنين الشاعر إلى وطنه فلسطين ، وحلمه بالعودة إليه

هذا الفارس الثورى هو نفسه الذى رأيناه عند البياتى مناضلا حتى الموت ، من شارع لشارع ، بينا يلحق به الأشرار ، يزرحون جسده بالخناجر (١٩٩) . إنه الفارس نفسه الذى نراه فى قصيدة أخرى مطعونا بالخناجر ، مهاجرا من بلد إلى بلد ، ولكن تصعبه حاصر دالة على لوركا الذى يكشف سره لطائر المنقاء والنور والهواء ، وقطرات الماء ، ويرضى بموته المقدس (٢٠٠) .

إنه المناضل نفسه فى قصيدة لحالد أبو خالد ، يواصل فيها الحظ نفسه عند البياتى فى وصفه ، ولكنه ينقل ذلك إلى النضال فى الجبهة :

«نحن هنا ، ونحت سطوة اللذائع  
من خندق الخندق  
من شارع لشارع  
من حارة لحارة  
نكتب بالرصاص  
نكتب بالحبيتى  
أهبة الخلاص» (٢٠١)

الإسباني موضوعا تكتب فيه القصائد ، وتكثر الإشارة إليه في الشعر العربي<sup>(١٨٩)</sup> . ولعل ذلك راجع إلى أمرين :  
أما الأول فذلك المصاحي العربي المريق ، وأما الثاني - وهو ما يهمنا هنا - فافتقارها باسم شاعرها ، ولكن دون فقدان ذلك الحيط الربيع الذي يصل للمصاحي بالحاصرة والتاريخ باللمحة المعيشة

في قصيدة حديثة نسبيا لحمد الأسعد عن «لوركا» يرد ذكر غرناطة في افتتاحيتها :  
«أنت تعرف غرناطة العربية  
في الهدوء العميق  
وفي السطح منذ قرون»<sup>(١٩٠)</sup>

أما المقالغ فيقرن لوركا بغرناطة ، فهو فارسي الأول الذي ذهب محتطاً بحسب الشوق، راحا يرق الثورة<sup>(١٩١)</sup> . وفي آخر القصيدة يتوجه الشاعر إلى غرناطة :  
«غرناطة

باسمك الأحزان  
وأم الشهداء الموعودين»<sup>(١٩٢)</sup>

وتظهر غرناطة المناصلة هذه ورمز الصراع من أجل الحياة في قصيدة أخرى لعبد العزيز المقالح «الشمس لا تخر بغرناطة» . لكن لوركا لا يظهر في هذه القصيدة وإنما يظهر نفسه الشعري ، فرسه الجماعية أو الصائفة . ومن منظور اجتماعي تتحد المدينة بعدا أيديولوجيا ، وتصير مكانا يؤمه القويون والضعفاء ، وفيه تحدث الثورة ضد الأضياء ، فالشوق إلى القوس الصائفة ، هوس الصخر التي يمكن أن تكون غرناطة نفسها ، يبحث الشاعر عنها إلى أن يجدها في الظلام مينة حلف حائط الليل .

«من يبكي في الظلمة ؟  
من يتحسس جنبها خلف جدار الليل ؟  
غرناطة لا شمس لها .. مظفأة كل فتاديل الليل  
فني يلعب في الأفق المغمى نجم ؟  
يتحدى ، يتحول شمسا ، لرا ؟  
كل الألوان احترقت في الرحلة  
الغرب وماذا  
فانطلق بامهرتنا ، انطلق ،  
يوشك أن يدهشنا ليل الليل الآخر  
يسلمنا السجن إلى السجن»<sup>(١٩٣)</sup>

ويشارك المقالح في صور غرناطة المينة شاعر آخر هو حميد سعيد ، الذي يقدم لنا قصيدته «للجزر الثلاث» صورا عن غرناطة التي «بحملها القوس على ميل أصمى»<sup>(١٩٤)</sup> .

وكثيرا ما يستلهم الشعراء العرب غرناطة العربية بماضيها حيد ، وفقدانها الذي يمثل معادلا لفقدان كثير من المدن

والأراضي العربية . ومن بين الشعراء الشبان الذين طرقتهم الموصوع محمد الشيمي<sup>(١٩٥)</sup> ، وآيت وارهام<sup>(١٩٦)</sup> . ثم هناك قصيدة لسعدى يوسف بعنوان «عبور الوادي الكبير»<sup>(١٩٧)</sup> ، تستلهم الأندلس التاريخ ، ولكنها لا تقف عند هذا الحد ، بل تعكس التاريخ على واقع العرب وحاصرهم وأراضيهم المحتلة . ومع ذلك فإن النفس اللوكرى يظهر في الحوار بين المعاصر وسيدته ، فبعد ذلك يتوقف الفارس بجواده إلى جوار نهر الوادي الكبير ، ويساومه التجار ، يريدون أن يشتروا قميصه وسيفه وعيون جواده ، لكنه يطلب منهم أن يتركوه وشأنه كي يقول ما يريد ، وأن يكون ما يريد ، وأن يموت أو يعيش مثل النجم ، لأن غرناطة الحب وحدها عارية تتنهر من يحيى وحده<sup>(١٩٨)</sup> .

أما غرناطة لوركا فإنها دائما تفنن به تصريحاً أو تلميحاً :  
«وصاح في غرناطة  
معلم الصبيان  
لوركا يموت .. مات»<sup>(١٩٩)</sup>

وفي قصائد أخرى نرى لوركا يمثل هوية غرناطة وكبريتها<sup>(٢٠٠)</sup> :

«غرناطة المساء أهزوجة مغمومة مكلومة  
على شفاة خالد سقم»<sup>(٢٠١)</sup> .

#### ٤ - الحبال والتصير :

سوف نعرض هنا سلسلة من الصور والتعبيرات اللوكرية الأصلية ، التي استخدمها الشعراء العرب بطريقة أو بأخرى . ولكن ليس لنا أن نقطع بأنها جميعا صور مستعارة من لوركا ، للأسباب والحوامل التي أشرنا إليها كثيرا ، وقد يكون بعضها راجعا إلى تشابه الظروف ، أو التجربة المعيشة ، أو مجرد الصدفة والاتفاق ، وغير ذلك . ولكن ما نتناوله هنا بالتحديد يجمع فيه العنصر الإبداعي الذي اقتضته الظروف ، والاستعارة التي فرضتها الظروف المشابهة التي عاشتها إسبانيا لوركا ، والتي يعيشها شعراؤنا العرب المعاصرون .

وها هي شهادة واحد منهم تتفق مع ما قلناه . فحينما سألنا الياني عن بعض الصور الشائعة في شعره، التي يظن أنها للشاعر الإسباني، قال :

«ظهر الحرس الأسود في شعري مع ظهور الحرس الأسود في العالم العربي على مسرح الواقع ، ولما إن ظهوره في شعري لم يكن استعارة من لوركا بالذات . وحتى إذا كنت استعارة ، فهي استعارة ضرورية جاءت في حينها ، لأن الظروف التي سادت إسبانيا منذ بداية الثلاثينيات تشبه ظروف العالم العربي ، وإن اختلقت في التفاصيل . واستخدمت هذه الكلمة كإن استخداما رمزيا . أما القمر الأسود وغيرها من الألوان وما أشبه

تراث إنسانى مشترك ، نجله حتى فى الآداب السومرية والبابلية والمصرية القديمة ، أى أن استخدام الألوان مستمد من عناصر البيئة ومى عناصر التصور الباطن للأشياء . وهذا تراث مشترك لكثير من الشعوب ، وبخاصة لشعوب البحر الأبيض المتوسط والخهضارات التى تمت وظهرت بالقرب منه . أما استخدام بعض الكلمات ، مثل الحياة ، واللون الحريج ، ومديرد ، والبحر ، والكهوف . فهى محاولة لتصوير الجو لوروكوى ، أى استيعاء منه ، مثل استيعاء الصورة فى ذهن القارئ . أما نهر الموت ، والنهر الذى لا يعود للميع ، فهى صلب الآداب السامية أى أن الآداب الأوروبية نفسها أحدث هذه المادة من الآداب الشرقية وآداب الشرق الأوسط (٢٠٢) .

#### ١ - الأثناء المقطوعة .

سبق أن أشرنا إلى هذه الصورة فى باب «التضمين داخل نص» الذى يحمل إشارة هامشية تؤكد المصدر الذى نقلت عنه . وقد ذكرنا فى هذا الصدد بيتين لحالد أبو خالد (٢٠٣) .

وتتخذ هذه الصورة بعدا آخر عند بدر شاكر السياب (٢٠٤) ، بعد أن هجر الحزب الشيوعى ، فهى تحمل أيديولوجية معينة .

ألاها ليست شجيرة

يقطع يداها

تسمل عيناها

تصلب صلبا فوق ريتونة

نهرها الريح الحنوية (٢٠٥)

رما أشد وقع هذه الكلمات التى تعبر عن الظروف التى عاشها العراقي والسياب . ولعلها تذكرنا بالظروف التى عاشها إسبانيا ولوركا ، وراح هو صحتها .

بكن هذه الظروف لم تتغير كثيرا عند الباقى بعد ذلك ، فاصورة هذه صفة للمدن التى يعيش فيها الباقى ، ويصفها بهذه الطريقة .

«سوف أنادبك من المدائن المسية - المنوعة -

الصفدة الذاكرة - المسية - المقطوعة الأثناء» (٢٠٦)

بكن هذه المدن تتحدد أكثر فى قصيدة أخرى للباقى ، هى «البرال» ، تضم عناصر كثيرة مثل الشاعر الأندلسى ، وحدائق قصر الحمراء وعائشة ، بل إنها تتصل بجارتها لوركا ونهر الوادى الكبير . ويرد أول ذكر لهذه الصورة فى صيغة الجمع «المدن» :

«بطير حاملا قيثاره فوق جبال النوم

فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الأثناء ، حيث

القمر الولى فى عيون قارعى طبول الملك الأخير

فى «قرطبة» يغيب فى البحر ،

أراك قد دخلت ملجأ الأيتام

تحميل عصفورا ووردتين من حدائق «الحمراء»

...

حيث الشاعر الأندلسى فى صجون العالم الحنيد

فى زفرانة الخليفة الأخير فى «قرطبة» يموت . (٢٠٧)

وفى الجزء الأخير من القصيدة يحدد الشاعر لنا هذه المدينة المقطوعة الأثناء . إنها قرطبة .

«قال رأيت الملك الأخير فى «قرطبة» كان

بسيف الخشب المكسور فوق عرشه متكئا

مكتبا ، بهتر مثل ريشة فى الريح ،

كان حوله السياف والشاعر والمعلم الخصى

فى بلورة محدكا ، يقول : مولاي

أرى سحابة حمراء فوق هذه المدينة المفتوحة

المقطوعة الأثناء» (٢٠٨)

إن ظهور هذه الصورة بين عناصر لوروكوية كثيرة ، ومنها ذكر لوركا نفسه ، يزيد من إمكان حدوث مثل هذا التأثير .

#### ٢ - الجناح المكسور والخطاب الذى يقطع الشجرة :

تضم الأيات التى سنذكرها للبيات تعبيرات واستخدامات لوروكوية كثيرة ، مثل الريح التى تكسر اجناح ونهر الموت والدم المراق . لكن الصورة التى نقف عندها هى صورة «الخطاب الذى يقطع الشجرة» ، كما يرد فى إحدى قصائد لوركا .

لنر الآن ما يقوله الباقى فى قصيدته التى تحمل عنوان «الموت فى غرناطة» (٢٠٩) . وهو عنوان له مغراء فى هذا المقام ، بل إن القصيدة تكاد تخصص للوركا ، فبعد أن تحدث الشاعر عن موت لوركا ذكر هذه الأيات :

«آه جناحى كسره الريح

من قاع نهر الموت ، يا ملكى ، أصبح

جفت جنودى ، قطع الخطاب

رأسى ، وما استجاب

لهذه الصلاة» (٢١٠)

ألا يرى فى الجزء الخاص بالخطاب صدى «الأغنية شجرة البرتقال الجافة» ؟

«يا خطاب

اقطع ظلى

إلى أنتدب

حررى من رؤية نفسى دون الأتريج» (٢١١)

أما فكرة الخطابين الذين يظهران فى اللوحة الأولى من الفصل الثالث فى «عرس الدم» فمجدداتى قصيدة «ستائر

أندلسية وعابة فقيرة « محمد الماعوط<sup>(٢١٢)</sup> » مما يوحى لنا بحسب الحب في العبة الذي نراه في « عرس الدم » .

٣ - أناس بلا وجوه :

كان من الممكن أن تعد هذه الصورة من محض المصادفات لولا ذلك المحتوى اللوركوي الذي أحاط بها . في قصيدته « محنة أبي العلاء »<sup>(٢١٣)</sup> يقدم البياني جوا إسبانيا لوركويًا يسمح فيه غناء الحناجب ودقات الأجراس على طريقة هينجواي في إسبانيا ، « والقيثارة الحمراء ممزقة الأوتار » ثم الناس بلا وجوه ، بلا مدينة ، بلا قناع . وحين تنتهي هذه العناصر بصرخ الشاعر باسم لوركا :

« لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان »<sup>(٢١٤)</sup>

وترد صورة الناس بلا وجوه في قصيدة أخرى ، لكنها ترجع إلى عام ١٩٥٢<sup>(٢١٥)</sup> ، مما يجعلنا نخرجها من دائرة هذه الدراسة ، ولكن هذه الصورة دلالتها الخاصة ، فهي تعني أن لبياني صورة الخاصة التي راح يطورها في قصائده .

٤ - حبيب القيثارة :

أصدقاء قصيدة « القيثارة » لوركا مجدها في شعر نزار قباني ، وتمثل في صوت يظهر لحبيب القيثارة الذي ذكر في قصيدة لوركا - بقول نزار في « سمواتنا » :

« على صدر قيثارة باكبة

نحوت ،

وتولد إسبانية »<sup>(٢١٦)</sup>

ويكتب سميح القاسم « أغنية أندلسية »<sup>(٢١٧)</sup> ، بحيث نرى زريب وعوده ، بينما عازف القيثارة يذكره محمود درويش . في قصيدته « لوركا »<sup>(٢١٨)</sup> - وهو يندق على الباب . وعازف القيثارة العائد يكي وينادي على العائنين : « غرناطة ، غرناطة » .

وهذه ظاهرة جديدة بالتأمل ، فسميح القاسم في هذه الحالة يشير فقط إلى الاقتباس الذي ورد في قصيدة زميله في الكفاح ، محمود درويش ، حول فكرة عازف القيثارة ، مما يبين لنا طريقة أخرى من طرق التأثر غير المباشر . وهي استلهام الأفكار التي وردت عند درويش حول لوركا . لكن سميح القاسم يضيف إلى ذلك عنصرا تاريخيا يمزج الماضي ( زريب والعود ) بالحاضر ( عازف القيثارة ) .

ويتطور هذا الموضوع ويتخذ أبعادا أخرى في قصيدة لعبد الرحمن الأبودي<sup>(٢١٩)</sup> ، يتحدث فيها عن عازف قيثارة عجوز مات يوم العيد في قرية فقيرة ، يشرب فيها الناس الأسمى مع السيد .

نقد أحب القيثارة وأمضى حياته كلها في الحارات والحانات يعني للأطفال والمفقر والمسكاري وعيال المناجم . كانت تعيش معه فقط التي كانت تعني أغانيه . أحبه الجميع لأنه كان يعني

للقمر المستدير مثل الخبز . وكان يعكس أرباح الشعب وأتراسه . وذات يوم غنى أغنية عن حقوق المفقر ، ومات شهيد إسبانيا السجينة ، ووجدوه إلى جانب الحائط وقطعه إلى جانب القيثارة .

ومن الملاحظ أن هذه القصيدة الطويلة التي كتبت في عام ١٩٦٤ ، وهو العام الذي ازدهرت فيه ترجمات مؤلفات لوركا في العالم العربي ، مستوحاة من قصيدة « القيثارة » لوركا ، وبخاصة الرعية في إسكات القيثارة عندما يطلب « الشاويش » ذلك ، ويصدها تصمت القيثارة إلى الأبد بموت العازف ، مما يعني أن الموت وحده هو القادر على إسكاتها .

٥ - قرطبة البعيدة الوحيدة :

لقد كانت مدينة قرطبة الأندلسية موضع اهتمام الشعراء العرب ، ولكننا لا نتحدث عنها بوصفها عاصمة الخلافة ، ولكننا نتحدث عن قرطبة لوركا ، وإن كان الحديان لا يتفصلان .

وقد ذكرنا من قبل أن لوركا نفسه استلهم فارسا أندلسيا هو عمر بن حفصون . وأيا كان الأمر فما هي قرطبة البعيدة الوحيدة ، حيث يربص الموت بالشاعر ويظهر إليه من فوق أبراج المدينة . وبعد أن يزول الخوف يعود الشاعر إلى كعبة الحنين للعرب ، حاملا مأساته وقلده ، ليحكى إلى قرطبة مأساته هو ، فسميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينية يعود إلى سطنة حزن إلياسمين في الزمن ، ويستريح بين ذراعيها ، ويحكى لها ضياعه في دمشق وبغداد<sup>(٢٢٠)</sup> .

رمز لمجد العرب ؟ نعم ، ولكنها صدى لوركوي للذين الفارس المبعد عن وطنه إلى الأبد عمر بن حفصون ، وهو فارس لا يستطيع الوصول إلى هدفه .

وهناك قصيدة أخرى أكثر فصاحتا عن هذا الفارس ، يخص بها فايز خصور « آخر الواعدين »<sup>(٢٢١)</sup> . والقصيدة تشير إشارة صريحة إلى لوركا ، هذا العابر البطيء بين أحراش قرطبة . ويعقد الشاعر حوارا مع هذا العابر البطيء « للمدينة ذات الجرح المضي والتاريخ » .

٦ - اللون الأخضر :

وما يلتفت النظر هو شيوخ اللون الأخضر بصورة مفرطة في شعر محمود درويش . إنه الأخضر الليموني الذي تجتمع معه الحناجر والدماء<sup>(٢٢٢)</sup> في بعض الأحيان ، والدم والسكين في أحيان أخرى<sup>(٢٢٣)</sup> . وتظهر أيضا خضرة الأرض مع زرقة البحر والطيور والقمر والطفولة<sup>(٢٢٤)</sup> . لكن هذا اللون يتحد شكلا ملحا في قصيدتين أحريين لدرويش : إحداهما « شيد إن الأخضر »<sup>(٢٢٥)</sup> في الرومانث اللوركوي الشهير « حكاية تسرى في الكرى » ، وبالطريقة نفسها التي تتكرر بها « الخامسة مساء » في « بكائية أعنايو مانشيث ميجياس » . ولكن اللون الأخضر



وهناك بدل شبيه بهذا يقوم به درويش مع ماريا به أصداء  
لوركوية لكن في شكل هدايا :

« قالت مر يا : سأهديك غرفة نومى

فقلت سأهديك زترانى يا مر يا

.. لماذا أحبك ؟

× من أجل طفل يؤجل هجرتنا يا مر يا

.. سأهديك خاتم عرسى

× سأهديك قيدي وأمسى . » (٣٣)

#### ٧ - الحرس الأسود :

سبق أن عرضنا رأى البياتى حول « الحرس الأسود » الذى  
يشيع استخدامه فى شعره . أما الآن سنحاول الوقوف على هذه  
الصور : فى قصيدة مبكرة ترجع إلى عام ١٩٥٩ : « عشرون  
قصيدة من برلين » يظهر الحرس الأسود محاطا بعناصر  
لوركوية ، كالدم والقمر الذى يظهر مصلوبا ، وبعد ذلك تأتى  
بقية العناصر المكونة للصورة الكلية : المصابيح والأرهار ،  
وعربات النوم فى القطار ، والنار التى تأتى على العالم والأرض  
الحراب التى تمتلئ بالصليان والصبار :

« دم ... على الأشجار

على جباه الحرس الأسود ، والأحجار

على حيون القمر المصلوب فى الخدار » (٣٤) .

ولا شك أن البعض قد يكون محقا إذا ظن لأول وهلة أنه  
بجرد صدفة وتوافق لا إراديين . لكننا إذا تأملنا قليلا تحفظنا أنها  
العناصر نفسها ، التى تظهر فى القصيدة ، التى تكرر ذكرها  
« إلى إيرنست هينجواى » بصحبها لوركا صامت أى لبيت ،  
والدم فى آنية الورد ، ويظهر ليل غرناطة تحت وطأة خودات  
الحرس الأسود والخديد ، فيما ييكى الأطفال فى اليهود :

« لوركا صامت

والدم فى آنية الورد

وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والخديد

يموت ، والأطفال فى اليهود

يكون

لوركا صامت وأنت فى مدريد

سلاحك الألم » (٣٥) .

هذه الأبيات تتناول موت الشاعر الغرناطى ، لكنها تستعير  
منه أبياته فى وصف الحرس الأسود فى الرومانث الشهير « حكاية  
الحرس الملكى الإسباني » .

« عيونهم سوداء

حلماتهم سوداء

هم جماجم من الرصاص

لذلك لا يكون » (٣٦)

رمز الحياة والأمل ، على عكس تلك الساعة الحزينة ، يذكر  
عشرين مرة فى قصيدة درويش . وليس حافيا أن هذا الرمز  
يمكن أن يكون محملا بصور أسطورية مختلفة ، كذلك الطير  
الأحمر « الروح » الذى يهجر جسد الميت . ولكن الشاعر  
يصنع منه رمزا لتحديد الحياة ، والخلاص النهائى بالثورة .

وفى قصيدة أخرى تحمل عنوان « الرجل ذو الظل  
الأحمر » (٣٧) نلاحظ الوظيفة الإيقاعية للون الأخضر ، حيث  
يتكرر فى القصيدة ، ويذكرنا أيضا بقصيدة لوركا ، على الرغم  
من التعرق الصمغ بين الموصوعين .

ويبين اللون الأخضر أيضا على قصيدة « خوف » محمد  
عيسى مطر (٣٨) ، وفيها نرى قرا أخضر ذا جدائل خضراء ؛  
ويظهر اللون الأخضر والتميون الخضراء ... الخ .

وردا وأصلنا تتبع هذه الموجة الخضراء وجدنا شعراء آخرين  
مفتوبين بهذا اللون ، فمدوح عدوان يختار لأحد دواوينه عنوان  
« الطل الأخضر » ، وهو العنوان نفسه الذى يطلقه على جزء من  
ديوان شعرى آخر له (٣٩) . وفى هذا الديوان تظهر عناوين  
أخرى تبين لنا اهتمامه البالغ باللون الأخضر .

أما سعدى يوسف ، ذلك الشاعر الذى يستلهم لوركا شعوريا  
ولا شعوريا فى جانب كبير من شعره ، فله « حوار » مع  
الأخضر بن يوسف (٤٠) ومن الواضح أنه يتحدث عن  
شخصية بعينها ، ولكن ذكر قرطبة والقصح . الأخضر والورد  
الخضراء يجعلنا نظن أن هذا الأخضر لوركوى تشهيرا إلى  
لقصيدة عن طريق اللاشعور .

لكن الإشارة الأكثر ميلا إلى اللون الأخضر ورومانث لوركا  
هى تلك التى تناولناها من قبل فى حديثنا عن « جواد لوركا  
الأخضر فى الحب » (٤١) .

وهم ناديا ظاهرا شعبان ، فى انطباعاتها القصصية ، اهتماما  
كثيرا باللون الأخضر اللوركوى ، فى « موت الحلم البكر »  
تستلهم الجو الغرناطى وحبقة التاريخ : اليازين أو الياسين ،  
والأسوار والقصر ، ولكنها تغير لوركا واللون الأخضر اهتماما  
خاصا :

« دفن الرجل انتة وهى حبة .. كان لحم الهيئة المربعة  
أخضر . لم يدر لوركا إذا تطلع إليها ، أو أشاح بوجهه عنها ..  
كان لحمها أخضر » (٤٢) .

ولاشك أن الكاتبة استلهمت اللون الأخضر الذى يتحدث  
عنه رومانث « لوركا لكى تكسب قصتها - التى تدور أحداثها  
على مسرح مدينة غرناطة - مذاقا خاصا .

وقبل أن نترك هذا « الرومانث » نشير إلى البديل الذى يقوم  
به لوركا مع صديقه فى أبيات اقتبسها حميد سعيد وعالجتها فى  
نبر هذا الموضع (٤٣) .

ولا شك في أن الحرس الأسود الذي يثقل كاهل ليل  
عريضة إلى جانب كونه جزءا من النظام البوليسي وحو الحرب  
الأهلية يحمل تلميحا إلى أن مسئولية موت الشاعر تقع على عاتق  
الحرس المدني

وهذا شاعر آخر هو قواد الحش، يبنى وجهة نظر الياني،  
ويكاد يكون شعره نقلا عنه :

«م يثقل الحرس الأسود

والغم يمدد

في الليل القاتل الغادر

وتوسد

جنان الشاعر

لا محاصرة «سيرا بفادا»

تترف من طعنة محجركم

لا «لوركا»

مظرب الصدر

في يوم يبكى .

لا بجمه

توهج في هذي الظلمة» (٢٢٧)

أما محمد الأسعد فيصرح بأن الحرس الأسود هو الذي  
عنتل لوركا وقتله :

«حين أوقفه الحرس الوطني إلى جدار زنونة

أوقفوا معه

حلم العجز الراتع

حزن غرناطة العربية» (٢٢٨)

ويشير محمد الصباغ في مراثيه للوركا التي تحمل عنوان  
«مصرع لوركا» إلى دور الحرس المدني في الجريمة . و«الحرس  
المدني» يخلط باللام الجمع ، يدبر كاسيات التزييف خيرا ،  
ويقرعها أحاجب انتصار على قلة غرناطة «الحرية» (٢٢٩) .

لكن ، ليس هذا هو كل الحرس الذي يذكره لوركا ،  
فهناك حرس آخر ، رجاله طيبون ، يذكركم حميد سعيد في  
شعره :

«أيها البحر

أطلق فوانيسك

الحرس الطيبون ينامون» (٢٣٠)

ويمكن أن يكون هذان البيتان تأثيرا عكسيا للبيتين التاليين  
الذين يصعب فيها الشاعر مدينة العجز :

«أطلق أضواءك الخضراء

فالحرس المدني قادم» (٢٣١)

وثمة مدينة أخرى تشبه مدينة العجز التي وصفها بورن في

الرومان ، وهي مدينة المستبداد كما يراها السياب .  
«مدينة الخيال والدماء والخمور ، مدينة الرصاص  
والصخور !

أمس أزيح من مداها فارس النحاس .

أمس أزيح فارس الحجر ،

فرائ في سباتها النحاس

ورنق الصجر ،

وجال في الدروب فارس من الشر

يقتل النساء

ويصيح المهود بالدماء

ويلعن القضاء والقدر !» (٢٣٢)

أليس هذا انعكاسا للأعمال الوحشية التي كان الحرس المدني  
يرتكبها ضد العجز كما يصفها لوركا ؟

٨- حول دقائق الساعة الخامسة :

لقد شاعت «بكائية إغناثيو سانشيث ميجاس» في العالم  
العربي ، وذاع من مصارعة الثيران بالقدر نفسه . وتثقل براعة  
الشاعر العراقي الكبير عبد الوهاب البياتي في طرح عناصر ثلاثة :  
لوركا ، والثوري ، ومصارع الثيران في قصيدة «حبط  
النور» (٢٣٣) . يمزج هذه العناصر وتبدو إشارة إلى مربيح من  
«لوركا» - إغناثيو - إذ تعبر القصيدة عن موت أحدهما بمصرع  
الآخر :

«رأيت مصارع الثيران في مدريد

رأيت مصارع الثيران

مضرجا بدمه ، يصرعه قربان»

بعد ذلك يظهر البطل «مقتولا بالرصاص ، يولد أو يموت  
عاريا» . يموت هذا الماثل في مدريد وحده مصبرعا بدمه ،  
بطعنة من قرن الثور ، أو ينقذ به حكم الإعدام .

هل يكون في هذا الترحيد بين العناصر الثلاثة صدى من  
تلك «الكائية» ؟

أما الذي له صدى حقا فهو تلك الدقائق الرهبة المرفعة،  
«دقائق الخامسة مساء» ، في قصيدة تكاد تتحدى المثال  
اللوركوي تماما، يستهل أمل دنقل (٢٣٤) مقاطعه ويحتمها بالبيت  
«دقت الساعة المتعبة» في جزء من القصيدة ، ثم يعبرها في جزء  
آخر بقوله : «دقت الساعة القاسية» ، ولكنه في النهاية  
يستخدم البيت الذي استعاره من لوركا «دقت الساعة  
الخامسة» أو «دقت الخامسة» . وعن طريق هذه الاستعارة  
يصوغ الشاعر قصيدة تحكي ثورة الشعب التي قصي عنها  
بالرصاص في الساعة الخامسة

ولا نرجع علية هذه الساعة الخامسة مساء إلى موت إغناثيو

وحسب ، وإنما لأن إلقاء القبض على لوركا تم في الساعة نفسها  
أيضا ، وهذا ما يتضح في قصيدة أمل دقتل ، حيث أتى القبض  
على الطل ولقي مصرعه في هذه الساعة :

دقت الساعة المتعبة

رفعت أمة الطيبة

وجهاها

دلعت كعوب البنادق في المركبة !

دقت الساعة المتعبة (٢٤٥) .

وفي الجزء الأخير من القصيدة ، حيا « دقت الساعة  
الخامسة » ، ظهر الجنود لمجاعة المظاهرة التي كانت تهدف بحياة  
مصر وتغني فيها الأناشيد الحماسية في وجه الحرس الذي كان  
يقرب منهم . كان المتظاهرون يتشابكون الأيدي ، يصعدون  
حائطا بشريا في مواجهة الرصاص . لكن القذائف استمرت  
وهتفت الخناجر : « نحن قذائف يا مصر » . خرمست الخناجر  
وسقط اسم مصر في الأرض ، ولم يبق سوى الجسد المسحوق  
والهتافات في الساحة المظلمة ، وهنا :

دقت الخامسة

دقت الخامسة

دقت الخامسة (٢٤٦) .

هذه والخامسة مساء ، المفزعة ، تجمد لنا ساعة موت  
ونحس . ودرويش يعكس لنا هذا في ساعة مشابهة في الخامسة  
أيضا ، ولكنها الخامسة فجرا . ففي هذه الساعة يستيقظ الناس  
لطلب الخبز لأطفالهم ، لكنهم يلاقون الموت في بيروت مثل بطل  
القصيدة إبراهيم مرزوق .

وإبراهيم هذا رسام يستيقظ للعمل ، لكنه ذات صباح  
يخفى أو يموت في هذه الساعة بين الحرائق والكوارث التي  
تنبشها العاصمة اللبنانية . ويصر الشاعر على تكرار الخامسة  
أو « ندم الخامسة » ساعة موت ، ذلك أن كل الساعات  
توقفت عند هذه الساعة ، ويموت إبراهيم يموت الزمن وتنتقل  
عقارب الساعة :

« دمه في محبرة

محبرة في دمه

الآن

تمام السادسة ! » (٢٤٧)

وفي قصيدة أخرى لدرويش تناولناها من قبل ، في فقرة  
« عرس الدم » ، يتحدث عن أعراس فلسطين الدامية ، وبعد  
ذلك حينما يرى دم الموتى يصر على عدم رؤيته له مذكرا بيت  
لوركا الشهير « لا أريد أن أراه » . يقول درويش :

دمهم أمامي

يسكن اليوم المخاور

صار جسعي وردة في موتهم

.....

دمهم أمامي

يسكن المدن التي اقتربت

.....

دمهم أمامي لا أراه

كأنه وطني

أمامي ... لا أراه

كأنه طرقات باطا -

لا أراه

كأنه قمر بيد حيلما -

لا أراه (٢٤٨)

.....

دمهم أمامي

لا أراه

كأن كل شوارع الوطن اختفت في الدم (٢٤٩)

وهناك إشارة أخرى إلى موت إغناثيو تفسره بوصفه عملا  
سياسيا ، فبعد الله راجع يعبده ثوريا وأن موته يعد صورة من  
صور القمع .

« تعالى الحرح يا أحباب فلتحمل عصا الغضب ..  
ولو مكث الأوبة ، لم تلك سنابل الجلاله « إغناثيو »  
لتسكت عن حديث القهر ألسنة الرجال المتعبين  
هم اوتحلوا .. فليس سوى حديث العشي  
في شرفات غرناطة » (٢٥٠)

وهذه الإشارة غريبة ، لكن القصيدة التي وردت فيها أشد  
غرابة كما سرى .

٩ - الخيل تهر فارة القماريت :

نحت هنا العنوان الغريب يكتب عبد الله راجع (٢٥١)  
قصيدة أشد غرابة وأكثر اجتماعا من منطق العقل أو الفن في  
استخدام العناصر المكونة للقصيدة . فنحن لا نعرف - في المقدم  
الأول - ما الذي يعنيه هذا العنوان ؟ ولا نعرف - ثانيا -  
ما تصوره للقماريت ؟ وما معنى هذا الخليط من العناصر  
اللوركونية والغرناطية ؟

على أية حال ، يمكننا أن نستنتج من هذه العوضى والعناصر  
التي لا رابط بينها أن الشاعر بتخيل فارة القماريت رمزا للعدو  
الذي ينشئ الصراع ضده والانتصار عليه . وهذا العدو هو  
الذي قتل إغناثيو . إن الشاعر ينبغي أن يعود إلى صرقت  
غرناطة .

وربما أراد الشاعر الإشارة إلى موضوع الصحراء مصورا

عودته إليها كعودته إلى القماريت برغم إرادة من قتلوا إغاثيو .  
وهناك قرائن آخر لهم هذه القصيدة ، نعتقد أنه الأقرب إلى  
الصواب ، فرمما تذكر الشاعر عند كتابة قصيدته في الحين إلى  
غرناطة بصورة غامضة ، ودونما دقة ، عناصر تتصل بها مثل  
لعرس وإغاثيو والحرس الليلي والفجر ، فأراد أن يرين بها  
قصيدته ويصنفها صنفاً ، دون أن يعرف مفراها الحقيقي بلغة ،  
لأن بومها رموزاً أسطورية وعناصر ثقافية لإثراء القصيدة .  
ولدى فراغه من القصيدة وقع في يده شيء عن القماريت بهذا له  
مرجوا أن يضع للقصيدة عنوان «الحيل تعبر دارة القماريت» .

#### خامساً : البناء الفني

يبدو أن الشعراء العرب إلى جانب اطلاعهم على عناصر  
وصور وأفكار وتعبيرات خاصة بلوركا حاولوا أن يستغلوا  
التقنيات والأبنية اللوركوية . وإذا كانوا لم يطبقوا ذلك في  
إنتاجهم الأدبي فإنهم قد حاولوا ذلك على الأقل في ناحية التنظير  
لفنهم . بها هو يحيى الدين محمد يعقد مقارنة بين الصورة  
الميكانيكية - كما يراها - عند الشعراء العرب والأخرى الأكثر  
حيوية انكاسية في البنية نفسها ، كهذا المثال اللوركو الذي  
يسهل قصيدة «أغنية ليلية للملاحين الأندلسيين» :

«من قادس إلى جبل طارق

ما أطول الطريق !

البحر يعرف خطوى

بالتهدات

أواه يا فتاة ، يا فتاة !

كم سفينة في ميناء مالقة !» (٢٥١)

ويعنى يحيى الدين محمد على هذه الأبيات بقوله :

«الصورة هنا في البناء نفسه ، لا هي خارجة عليه ولا هي  
مساعدة للفكر أو الوجدان ، إنها المكورة والوجدان  
جميعاً» (٢٥٢) .

أما الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور فيتحدث عن أكمل  
صيمة للقصيدة في رأيه ، وتكن في وجود ذروة شعرية تصل  
إلى جميع أبيات القصيدة

«والذروة النهائية قد لا تكون مفارقة أو حكمة ، بل قد  
تكون صورة جديدة تصاف إلى الصور الأولى ، ولكنها أكثر منها  
صحباً وحالاً ، فكان لقارئ يملأ مع القصيدة قصة حتى  
يصل إلى أعلى القمم ، مثل قصيدة لوركا «الحيتان» (٢٥٣) . ثم  
يشع ذلك ذكر القصيدة

أما اسباب التطبيق فترى فيه أن التجديد النوى في الشعر  
العربي قد دار حول الناحية الشكلية مستلهاً بعض الآمية التي  
شاعت عند لوركا وغيره من الشعراء الأوروبيين . فالشاعر  
صلاح عبد الصبور نفسه يستخدم تعدد الأصوات

والكورس (٢٥٤) وهو ما يفعله السياب نفسه ، ولكنه يضيق إلى  
ذلك استخدام المواويل الشعبية في أغاني الكورس (٢٥٥)

وهناك شعراء آخرون يستلهمون الأغاني الشعبية في بنية  
القصيدة نفسها ، مثل أحمد عبد المعطي حجازي (٢٥٦) ،  
وعمود درويش (٢٥٧) ، وتوفيق زياد (٢٥٨) ، وأمل دنقل (٢٥٩) .  
ويستخدم أمل بنية الأعية نفسها عند كتابة قصيدته  
بالفصحى (٢٦٠) . وهذا هو ما يفعله أيضاً محمد عفيفي مطر في  
قصائد عدة له . (٢٦١)

ويؤكد البياتي نفسه أنه استخدم مضمون أغنية من أغاني  
القلاصكو سمعها في مدينة الفجر بجوار قصر الحمراء (٢٦٢) .

لكن علينا أن نلفت الانتباه هنا إلى أن هذه التقنيات يمكن  
أن تكون قد وصلت إلى الشعراء العرب عن طرق أوروبية  
أخرى .

سادساً : المسرح ، بين لوركا وصلاح عبد الصبور :

١ - انتظار «الأميرة» وبنات «برناردا» :

في مسرحية «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور نشعر  
برمأة الزمن من خلال حوار بدور بين وصيغتين من وصيغات  
الأميرة . إن طول الانتظار والظروف الصعبة به نجعلنا نعتقد  
بوجود مشابهاً بين هذا المشهد وبعض المظاهر بعينها في «بيت  
برناردا ألبا» ، فنقرأ أولاً هذا المشهد :

«الوصيفة الأولى :

خمسة عشر حرباً على حملتنا في العربة

من بين حقائب ماضينا .

الوصيفة الثانية :

خمسة عشر حرباً على فاروقنا قصر الورد

ونزلنا في هذا الوادي الجلب

إلا من أشجار السرو الممتد

كصاوير الرعب .

الوصيفة الأولى :

هل حملتنا قسراً ؟

كما نعلم بالحلب كما يعلم كهف بالنور

ولذلك أحبنا أن نصحبها .

الوصيفة الثانية :

خدعتنا الأحلام

الوصيفة الأولى :

هي أيضاً قد خدعت

ما الوقت الآن ؟ (٢٦٣)

وعلى الرغم من التباين الكبير في تناول الموضوع من هذا  
المشهد يضم عناصر شبيهة بتلك التي عرضت في «بيت برناردا  
ألبا» . وأول عنصر هو ذلك الانتظار الطويل الذي تعيشه

حديثها . ولكنها يفيقان من هذا الخلم بحسب موسيقى الليل  
المسحورة . فيصطلعان بالحقيقة المرة الأليمة ، وهي أنه ليس  
لديها طفل ، وتصيح الملكة على طريقة «يرما» :

«الطفل !

إنك تدري أنا لاملك طفلا

.....

ليس لنا طفل !

ليس لنا طفل !

(تبكي) «(٢٦٧)

ويبدو لنا تصرف الملك في هذا الموقف شيئا بموقف  
«خوان» زوج يرما الذي لا يشعله أن يكون له أطفال ، لكنه  
سعيد مع زوجته على هذه الحال . كذلك يرد الملك على منكة  
قائلا :

«ليس لنا طفل ! لكن ماذا نصنع بالطفل

حرمنا إياه الأقدار ، فعشنا طيرين طليقين  
سعيدين» (٢٦٨)

لكن الأمر يختلف شيئا ما حين تطلب الملكة من الملك أن  
يدعها تختار لها عشيقا يستطيع أن يهبها الطفل ، على عكس يرما  
التي لم تفكر قط في خيانة زوجها . ومع ذلك فإن الحبطين  
يلتقيان في موت الملك وخوان ، حيث يرى «يرما» - وقد ملأها  
الأسى ودعنها حرية الأمومة - تقتل زوجها . إن فكرة إيجاب  
الطفل التي هيئت على حياة يرما هي التي قضت على خوان  
بالموت . وبالطريقة نفسها ترى العكسة نفسها ولكن بصورة  
أكثر تجريدا ، ونحن بذلك أن رغبة الملكة في أن ينصبها رجل  
آخر هي التي تقتل الملك :

«الملكة :

هل تأمرني بالطفل ؟

الملك :

أنا في الأمر

(الملك يجلس عليه صباها الانهالك البالغ

ينظر أمامه ، ثم يقول محذرا في الفراغ)

هل جئت الآن ؟

كم كنت أريدك !

الملكة

من ؟ الطفل ؟

الملك

لا .. الموت» (٢٦٩)

لكن موت الملك يعني خلاص الملكة وإمكان إيجاب  
الطفل ، على عكس «يرما» التي تعلن في نهاية المسرحية أنها

الوصيفات ، الذي يذكرنا بانتظار بنات برناردا . والمصير  
الثاني يتمثل في تلك الرغبة العارمة في الوصول إلى الحب ، التي  
عبرها «بنابان» . وفي المقام الثالث يأتي التشابه في المكان الذي  
حيست فيه الوصيفات وبنات برناردا . فأما الأوليات في هذا  
الوادي الجلب ، الذي تسكنه أشجار السرو التي تبدو كأنها  
أشباح ، وهي في هذا رمز ذلك الموت الروحي والعاطفي الذي  
تعاى منه الوصيفات . وأما بنات برناردا فمحجوبات في بيت  
الأم . تحت أشجار سرو من نوع آخر يظلها موت الأب وجو  
الحداد الذي يجب أن يستمر ثمان سنوات . وبمكتنا - إلى  
حسب ديث - أن نجد في شخصية الأميرة معادلا لبرناردا ،  
وبخاصة في موقف الأولى من وصيفاتها وموقف برناردا من  
بناتها

إن تنظار الأميرة ووصيفاتها ، وثقنها في أن السمندل أميرها  
انتظر لأبد أن يجيء ، تشبه ثقة أدبلا في أن يبي الرومانو لأبد  
أن يأتي من أجنها هوأها سوف تكون زوجته . لكننا نلاحظ أن  
تنظار بنات برناردا انتظار مشر ، يتميز بالإيجابية أكثر من  
انتظار الوصيفات . فبينما يشغل البنات وقتن بالحياكة والتطريز  
وعداد «الشوار» فإن الوصيفات يقمن بتمثيل مشاهد تؤكد  
عودة الرجل منتظر . ويؤكد هذا الرأي أن الوصيفة الكثة  
تصف هاتين الوصيفتين بالكسل والثرثرة وترك العمل

«امراتان كسولتان

تدعان في العمل الشاق ، وتنتقلان إلى الثثرة

كما تنطلق للمهرة للبلبل» (٢٧٠)

وبعد انتظار طويل يصل السمندل «الأمير المنتظر» إلى  
لأميرة . ولم تكن الأميرة تصدق حينها في البداية ، وحينها تقرر  
«عودة» إليه يقتله القرنديل الذي يمثل قوة القدر الذي يضع  
العقبات في سبيل تحقيق السعادة . ويبدو لنا هذا القرنديل كما لو  
كان يد برناردا المتفردة لحكم القدر ، التي ادعت قتل يبي  
لرومانو الذي انتظرت بنات برناردا زمنا طويلا ، مثلما انتظرت  
لأميرة ووصيفاتها السمندل . وبعد ذلك يأتي انتحار أدبلا  
فتؤكد برناردا أن ابنها مانت عذراء :

«احملوها إلى حجرتها وألبسوها ملابس الفتيات . لا يقولن  
أحد شيئا ، لقد مانت عذراء» (٢٧١). وتبدو الحنارة كما لو كانت  
ردفا وحرسا . ولعلنا نجد نظيرا لهذا كله في عودة الأميرة مبطنة  
إلى قصرها وحدها وحشمتها لكي تكون امرأة وأميرة ، ولكن  
دون رجل (٢٧٢) ، إنه نوع آخر من الانتحار .

٢ - «بعد أن يموت الملك» و «يرما» :

وقصبة العقم ومحاولة التغلب عليه قصة أساسية في  
مسرحيتي «يرما» للورك و «بعد أن يموت الملك» لصالح  
عبد الصبور . فنحن نرى الملكة وقد ألحت عليها فكرة الإنجاب  
ميجاري الملك مشاعرها، ويحترعان طعلا وهما يدور حوله كل

طسطين العربية، وأعراس الدم التي يشهدها الناس في كل لحظة. وبعد ذلك رأينا عنصر «المجر» الذي ظهر في إطار عناصر أخرى لوروكية حقا. ومن ثم رجحنا أن يكون استعارة من الشاعر الإسباني. ونجسدت لنا هذه الفكرة في ديون «أغان عجيبة» لحمد سعيد، حيث تكثر الإشارات والعناصر الخاصة بلوركا.

ورأينا كذلك القمر، وهو رمز مهم في مؤلفات الشاعر الغرناطي، إلى جانب السكين والحواد أو الفرس، ويظهر العنصران الأخيران في شكلها الثوري الجديد.

كذلك كان ذكر غرناطة عنصرا يحمل إلينا دائما ذكرى شاعرها.

٤ - أما الجزء الرابع فاحتص بالحيد والنصور العبية والتعبيرات الجزئية التي تشبه نظيرتها عند الشاعر الإسباني، ولكنها لا تقتصر - ضرورة - تلك الاستعارة التي تحدثنا عنها من قبل. ومن هذه الصور: «الأنداء المقطوعة»، «والحبح المكسور»، «والخطاب الذي يقطع الشجرة»، «والدس بلا وجوه»، «وعجب الفبارة»، «وفرطية البعيدة الوحيدة»، «واللون الأحمر»، «والفرس الأسود»، «وهول دقائق الساعة الخامسة»، وأخيرا قصيدة تدور حول «القاريت».

٥ - ثم أضربا بعد ذلك إلى بعض وجوه انشبه في البناء لغوي وكيف أن الشعراء العرب استلهموا بعض الأشكال التي اهتم بها لوركا، وأصبحت في الحسبان التأثيرات التي وصلت إلى أدبا العربي من الآداب العربية الأخرى.

٦ - وفي نهاية هذا البحث خصصنا جانباً من المقدمات لمسرحي لوركا والشاعر المصري صلاح عبد الصبور، فتناول الشبه بين انتظار الأميرة وانتظار بنات برناردا، ثم «بعد أن يموت الملك» و «يرما».

وفي كلاً المسرحيين أبرزنا وجوه الشبه الكلية والجزئية والتأثيرات العكسية، أي الأمور التي خالفت في سيرها نظيرتها عند لوركا. ولعل بعض هذه المواقف يمكن أن يكون من قبيل الاتعاق والمصادفة السحنة، أو مجرد بقايا ذكريات كانت في ذاكرة الشاعر، في اللحظة التي كتب فيها مسرحياته

قتلت أبها، فالملكة تأمل في المستقبل، تقول لنفسها بعد أن تأكدت من موت الملك المقيم

«سأنال الطفل

سأنال الطفل

سأنال الطفل...» (٢٧٠)

وهذا الأمل ينهي الفصل الأول وليس المسرحية كلها كما في «يرما». وتواصل مسرحية عبد الصبور مسيرتها بعد ذلك، التي تختلف عن «يرما». ولكننا حتى في هذا نستطيع أن نلاحظ في المصلين التاليين بعض المشابهات بينها وبين بعض مشاهد في «يرما»، فالملكة في بحثها عن الرجل الذي يهبها أطفال تلتقي بالشاعر. ونلاحظ أن دور الشاعر شبيه - في جانب منه - بدور فيكتور مع «يرما»؛ فالملكة كانت تشعر بأبوتها أكثر مع الشاعر، شأن يرما مع فيكتور، وتتخذ لقاءاتها من الصبيحة مسرحاً لها، هناك إلى جانب النهر.

خاتمة :

في هذا البحث المقارن تبعا استعارات الأدباء العرب في أدب لوركا، وخصصنا إلى تصنيفها على النحو التالي :

١ - تصدير الأعمال الأدبية بأبيات للوركا كانت وتطبقها تهيئة الجو لدى تدور فيه القصيدة. وأشرنا في هذا الصدد إلى الخلافات بين ترجمة النص المنقش لاحتاج العمل الأدبي وأصله عند لوركا. وكذلك تناولنا بالتحليل علاقته بالقصيدة التي أصيبت إليها، وتبين أن هذه العلاقة لم تكن في بعض الأحيان مسوغة، أو كانت قليلة الاتصال بالموضوع.

٢ - تصنيف الشعراء بموضوعات من أدب لوركا، تناولناها بطريقة بعضها.

٣ - أما الجزء الثالث فنار حول اقتباس بعض الصور والعناصر اللوروكية، مثل «الدم» الذي لاحظنا طوفانه الذي فاض على الشعر العربي الثوري، وخاصة صلته بالدم المراق في

## الهوامش

(١) (Presencia de F. G. Lorca en la literatura árabe actual)

وقد نشر في مدينة كويمبرا بالبرتغال

(Actas do IV Congresso d'Estudos Árabes e Islâmicos), Coimbra,

1968. Lisboa, 1974.



- (٢) يولي الدكتور يدرومارييث مونايث استكمال عمله منذ ذلك التاريخ حتى وفاته سنة ١٩٨٠
- (٣) نشر في *Estudios de Asia y Africa*, vol. XV, no. 1, pp. 102-123. El colegio de México, 1980.
- انظر ترجمة عربية لهذا المقال محمد عبد الله الحميدى بعنوان : «الانقلاب الادبي الإسباني العربي المعاصرة» في : الأقلام (بغداد) السنة السادسة عشرة ، العدد الأول نوفمبر ١٩٨٠ . وانظر تعليقنا على هذه الترجمة «الديارات» والجهود التي تذهب جدي ... جهود أخرى صالحة ، المقالة الثالثة في «الأقلام» السنة السادسة عشرة . العدد الخامس ، أبريل ١٩٨١ ، ص . ١٣٧ - ١٤١
- (٤) الآداب (بيروت) ، السنة الثالثة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٦٥ ، ص . ٢٢
- (٥) O. C. I, pp. 777-778.
- (٦) Ibid, p. 778.
- (٧) «النص الذي أرفقته القارة» . الفكر (تونس) السنة الحادية عشرة ، العدد العاشر ، يوليو ١٩٦٦ . ص : ٤٢
- (٨) O. C. I, p. 448.
- (٩) محمد انصولى : «النص الذي أرفقته القارة» الفكر (تونس) السنة الحادية عشرة ، العدد العاشر ، يوليو ١٩٦٦ ص : ٤٥ .
- (١٠) الآداب (بيروت) ، السنة الحادية عشرة ، العدد الثالث ، فبراير ١٩٦٨ . ص : ١٧
- (١١) O. C. I, p. 313.
- (١٢) O. C. I, p. 1, 068.
- (١٣) محمد القيسي : «الصمت والأسماء» . الآداب السنة السادسة عشرة ، العدد الثاني ، فبراير ١٩٦٨ . ص : ١٧
- (١٤) نفس ، ١٩٧٦ . ص : ٧٥
- (١٥) O. C. I, p. 314.
- (١٦) اهرار النقاش (الرباط) العدد ٥١ ، ١ مارس ١٩٨١
- (١٧) O. C. II, p. 207.
- (١٨) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص ٢٥٥
- (١٩) O. C. I, p. 418.
- (٢٠) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ٢٥٧
- (٢١) O. C. I, p. 401
- (٢٢) Ibid, p. 401.
- (٢٣) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ٢٥٧ ، حاشية رقم (١)
- (٢٤) O. C. I, p. 429.
- (٢٥) «رسام على صدر الخيشاء» الآداب (بيروت) . السنة الثانية عشرة ، العدد الأول ، يناير ١٩٧١ . ص : ٦
- (٢٦) المصدر نفسه ، الموضع نفسه
- (٢٧) المصدر نفسه ، حاشية رقم (١) .
- (٢٨) (Una Mezquita de Córdoba) Cf. (Libro de las bandas de Abik Tárek) Col. Alamo, Salamanca, I. 976, p. 35.
- (٢٩) O. C. I, p. 401.
- (٣٠) «على الطرقات أوقف الآخرة» بغداد ، ١٩٧٧ ، ص : ٢٢
- (٣١) O. C. I, p. 489
- (٣٢) المصدر المذكور . ص ١٧
- (٣٣) الأرض والجمال ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص . ٣٧ وقد ظهرت الطبعة الأولى من هذا الديوان في عام ١٩٦٤ ، عام ازدهار مسرحيات لوزكا إلى العربية ، حيث نشرت ترجمة هذه مسرحيات له في كتاب الدكتور عبد الرحمن بدوي : «مسرحيات لوزكا» عرس القدم ، برما ، الإسكندرية
- المعجزة ، كذلك حظيت عرس القدم بترجمة أخرى صدرت في العام نفسه الدكتور حسين مؤنس ، وعرضت بعض هذه المسرحيات وترجمت لقصائد كثيرة له
- (٣٤) O. C. I, p. ٩25.
- (٣٥) Ibid, p. 727
- (٣٦) ديوان عبد الوهاب الياني ، الجزء الثالث ص ٣٢٤ ، وقد ترجم القصيدة كلها الدكتور يدرومارييث مونايث في عمله للثورة التي كان يرأس تحريرها في مدريد .
- Almanaca, vol. 5-6 verano, I, 974, pp. 216-217.
- (٣٧) المصدر السابق ، ص : ٢١٦
- (٣٨) O. C. I, p. 727
- (٣٩) ديوان الياني ، الجزء الثالث ص : ٣٩٧
- (٤٠) «الياني ولوزكا» ، شاعران في ملكة السيلة - حوار مع الشاعر (مخت) النشر .
- (٤١) Welck, René and Austin Warren (Theory of Literature) A Peregrine Book Published by Penguin Books, p. 44.
- (٤٢) الياني ، عبد الوهاب : «ملك السيلة» بيروت ١٩٧٩ ، ص قصيدة ، ١٠٤
- (٤٣) ديوان الياني ، الجزء الأول ، ص ٦٠٥
- (٤٤) المصدر نفسه ، الموضع نفسه
- (٤٥) «مصرع لوزكا» في كتابه «كالمسح بالوجه» الدار البيضاء - ١٩٧٧ ، ص ٥١
- (٤٦) المصدر نفسه ، ص : ٥٢
- (٤٧) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص ١٩٧
- (٤٨) المصدر نفسه ، ص : ٤٣٥
- (٤٩) «القبيل رقم ١٨» في ديوان محمود درويش ، الجزء الأول ، ص ٣٤٤ - ٣٤٥ ترجم هذه القصيدة إلى الإسبانية الدكتور يدرومارييث مونايث
- Exploraciones p. 53.
- (٥٠) نفس المصدر نفس الموضع
- (٥١) «مداخلات إلى صغر فرشت» ص ١٥ - ١٦ بعنوان هذا الشاعر لاثنين من قصائده بعنوان «لوزكيات»
- (٥٢) الديوان المذكور ص : ١٩
- (٥٣) المصدر السابق ص : ٢١
- (٥٤) المصدر السابق ص : ٢٢
- (٥٥) المصدر السابق ص : ٢٤
- (٥٦) المصدر السابق ص : ٢٥ - ٢٨
- (٥٧) يشيع ذكر الدم أبيض في ديوان شاعر آخر هو فرزد الكحل ، «حصار الحب والموت» ، دمشق ، ١٩٧٦ . انظر على سبيل المثال الصفحات ٤٤ - ٥٧
- (٥٨) ديوان محمود درويش ، الجزء الأول ، ص ٥٠٨
- (٥٩) ديوان عبد الحزق الفلاح ، ص ٢٤٧ .
- (٦٠) ديوان الياني ، الجزء الأول ، ص : ٦٤٢
- (٦١) ديوان الياني ، الجزء الثاني ، ص : ٣٢ - ٣٣
- (٦٢) خالد أبو عاكف : «فرطية» في «الآداب» السنة الثانية والعشرون ، العدد الثاني ، فبراير ١٩٧٤ ، ص : ١٠
- (٦٣) محمد النجدي ، «عراطة» : «اهرار النقاش» (الرباط) ١٩٨١ / ٨ / ٢٤ ، ص : ٤
- (٦٤) أمل دنقل : «تعلق على ماضيت» ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨ ، ص : ١٧
- (٦٥) «عندما يهاجر السويدي» ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص : ١٣ ، في مصدره «روايات مسية على قبر الحيام»
- (٦٦) «قاي» : «قزل» «مقالة رسالة حب» ، بيروت ١٩٧٠ ، ص : ٩١
- (٦٧) ديوان درويش ، الجزء الأول ، ص ٥٦٩
- (٦٨) ديوان درويش ، الجزء الثاني ، ص ٤٣٠
- (٦٩) O. C. II, p. 588.
- (٧٠) الديوان المذكور ص : ٤٣٢

- (٧١) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ٤٤١ - ٤٤٣
- (٧٢) ديوان درويش، الجزء الأول، ص: ٥٥٥
- (٧٣) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ٢٩٥
- (٧٤) المصدر السابق، ص: ٢٩٧ - ٢٩٩. سوف يعود إل تفصيل هذا الموضوع في حديثنا عن «بكتانه إينناثيو سانثيت ميخياس»
- (٧٥) الآداب (بيروت) السنة الثانية والعشرون، العدد السابع، يوليو ١٩٧٤، ص: ٥٢
- (٧٦) العلم الثقافي (الرباط)، ٢٠ / ٨ / ١٩٧٦، ص: ١٢
- (٧٧) بي، زرار: «ديريات مدينة كان اسمها بيروت» بيروت، ص: ١٠٩
- (٧٨) المصدر السابق، ص: ١١٠
- (٧٩) ديوان بدر شاكر السياب، الجزء الأول، ص: ٤٩٧
- (٨٠) بروثوكولات حكمه، ريش، القاهرة ١٩٧٧، ص: ٧٦
- (٨١) ربايات مجيب سرور، ص: ١٨
- (٨٢) الثورة (بغداد)، ١١ / ٨ / ١٩٨٠، ص: ١٢
- (٨٣) الثقافة (الرباط)، ٢٠ / ٨ / ١٩٧٦، ص: ١٢
- (٨٤) «ويطرح النخل دماء» ص: ٤٨ - ٦٥
- (٨٥) الآداب، السنة الخامسة عشرة، العدد ١٢، ديسمبر ١٩٧١، ص: ٢٩
- (٨٦) المؤلف المذكور، ص: ٦٥
- (٨٧) «حسية المعجزة» في «الآداب»، السنة الخامسة عشرة، العدد السابع، يوليو ١٩٧١، ص: ٢٥
- (٨٨) «النتيجة البربرية» في الآداب، السنة الثانية والعشرون، العدد الأول، يناير ١٩٧٤، ص: ٣٧
- (٨٩) «وأن تأل إحد هذه الأعراس» في «الاعلام» (بغداد)، السنة الخامسة عشرة، العدد الخامس، فبراير ١٩٨٠، ص: ١٣٤
- (٩٠) الآداب، السنة الثانية والعشرون، العدد الأول، يناير ١٩٧٤، ص: ٣٧
- (٩١) «قصائد من دار الفقراء» في: الآداب، السنة العشرون، العدد الحادي عشر، يوليو ١٩٧٢، ص: ٤٢
- (٩٢) «ديريات ناتة في جزيرة النكود» في: «العلم الثقافي» ٩ / ٢ / ١٩٧٣، ص: ٦
- (٩٣) «المخرج والضمير» دمشق ١٩٧٢، ص: ٩٩ - ١٠٢
- (٩٤) الآداب، السنة العشرون، العدد السابع، يوليو ١٩٧٢، ص: ٣٧
- (٩٥) ديوان بولس ريبان، ص: ٥٠٧
- (٩٦) «صورة للشهيد» في: «ملكة السبابة» ص: ٦١
- (٩٧) ديوان اليان، الجزء الثالث، ص: ٢٢١ - ٢٤٢
- (٩٨) نفس المصدر، ٢٣٩، يظهر العجز في القصيدة نفسها مرة ثانية، ص: ٢٣٩
- (٩٩) نفس المصدر، ص: ٢٣٥ - ٢٣٦
- (١٠٠) نفس المصدر، ص: ١٩٠
- (١٠١) نفس المصدر، ص: ١٩٩
- (١٠٢) ديوان اليان، الجزء الثالث، ص: ٣٤٦. ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو ماريث مونيث في «Exploraciones» - p. 89
- حيث يترجم «Arucizano» (الموسى)
- (١٠٣) المصدر نفسه، ص: ٣١٨
- (١٠٤) «نظر» عبد الكريم الناعم: «توبيعات على وثائق» دمشق ١٩٧٩، ص: ٦٤. وسيد السنيان: «ثلاث قصائد» في: «الاعلام» السنة الخامسة عشرة، العدد الخامس، فبراير ١٩٨٠، ص: ١٤٢. ونفس سلطان الأحمد: «سواط البحر المظلمة» دمشق ١٩٧١، ص: ٤٠
- (١٠٥) ديوان عبد العزيز القاسم، ص: ١٢
- (١٠٦) المصدر نفسه، ص: ٢٢٣
- (١٠٧) «رسائل قانش (بيروت) ١٩٧٤»، ص: ٣٧. وفي موضوع آخر تذكر لكاتب موسيقى المعبر، ص: ٢١ و ٣٥
- (١٠٨) محمد الصباغ: «مصرع لوزكان» من كتاب «كالرسم بالوعاء» (الرباط) يناير ١٩٧٧، ص: ٥٣. يقول أم الشاعر: «معجزة صبيح، رفق بحبوط اشجارها خرم ورمها» ويقول يأسر لاس لبالاته للساء كليل كبيرة على حراي كشع السبا»
- (١٠٩) أحمد صبرى «أغنية أنطلييه» وتلى تحت عنوان «أشعل» «لازلك لم تك
- بالوزكان في ديوان: «أشعل خوض ومام» طبع ونشر الدار المغربية. للنار البيضاء، مايو ١٩٦٧، ص: ٦٢
- (١١٠) جهاد جميل الحويش: «حسية المعجزة» في «الآداب» السنة التاسعة عشرة، العدد السابع، يوليو ١٩٧١، ص: ٢٥
- (١١١) عبد الشحي: «غزلاته» في: «الحرر الثقافي» ٢٤ / ٨ / ١٩٨٠، ص: ٤
- (١١٢) حميد سعيد، ديوان الأعلى المعجزة، بيروت ١٩٧٥
- (١١٣) المصدر السابق، ص: ٧٦ - ٧٧
- (١١٤) المصدر السابق، ص: ٣٧
- (١١٥) المصدر السابق، ص: ٦١
- (١١٦) «غزلاته» في: «ديوان الأعلى المعجزة»، ص: ٢٠ - ٢١. ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو ماريث مونيث في «Amenara, 5-6 verano, 1. 974 p. 225
- (١١٧) المصدر السابق، ص: ٥٠ - ٥٣
- (١١٨) المصدر السابق، ص: ٥٠ - ٥٢
- (١١٩) المصدر السابق، ص: ٢٣ - ٢٤
- (١٢٠) المصدر السابق، ص: ٢٤
- (١٢١) المصدر نفسه: «لوضع نفسه»
- (١٢٢) المصدر نفسه، ص: ٩ - ١٣. ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو ماريث مونيث
- O. C., pp. 226-228
- (١٢٣) نفس المصدر، ص: ١٣
- (١٢٤) نفس المصدر، ص: ١٠
- (١٢٥) نفس المصدر، ص: ١٠ - ١١
- (١٢٦) نفس المصدر، ص: ١٢٦
- (١٢٧) نفس المصدر، ص: ٤٠
- (١٢٨) نفس المصدر، ص: ٢٨
- (١٢٩) نفس المصدر، ص: ٨٢
- (١٣٠) نفس المصدر، ص: ٤٩ - ٤٩. عنوان القصيدة: «موشحه أنيسية»
- (١٣١) «أشعل الخوض»: «أشعل الخوض» في: «البيات (الكويش) العدد ١٧٣ - أغسطس ١٩٨٠، ص: ١٧٣
- (١٣٢) ديوان اليان، الجزء الأول، ص: ٦٠٨
- (١٣٣) ديوان السياب، الجزء الأول، ص: ٤٩٧ - ٤٩٨
- (١٣٤) ديوان القاص، ص: ٥٠٦ - ٥٠٧
- (١٣٥) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ١٧٢ - ١٧٣
- (١٣٦) المصدر المذكور، ص: ٧٧
- (١٣٧) «نداءات إلى صقر فرش» ص: ١٦
- (١٣٨) «على أحمد سعيد (أنيس)»: «مجرد نصيحة الجمع» بيروت، ص: ٤٤
- (١٣٩) O. C., pp. 332-338
- (١٤٠) المصدر المذكور، ص: ٢٦٦
- (١٤١) المصدر المذكور، ص: ٢٦٦
- (١٤٢) ديوان درويش، الجزء الثاني، ص: ١٦٠
- (١٤٣) «تحدث الطلي» القاهرة، ص: ٤٢ - ٤٤
- (١٤٤) نفس المصدر، ص: ٤٢
- (١٤٥) نفس المصدر، ص: ٤٧ - ٥٠
- (١٤٦) نفس المصدر، ص: ٢٩ - ٤١
- (١٤٧) ديوان اليان، الجزء الأول، ص: ٦٤٢ - ٦٤٤
- (١٤٨) ديوان اليان، الجزء الأول، ص: ٣٠٧ والجزء الثالث، ص: ١١
- (١٤٩) ديوان الثاني، الجزء الأول، ص: ٣٥٩
- (١٥٠) المصدر نفسه، ص: ٣٦٠
- (١٥١) المصدر السابق، الجزء الأول، ص: ٤٠٤
- (١٥٢) ديوان اليان، الجزء الثالث، ص: ٣٨٧
- (١٥٣) جهاد جميل الحويش: «حسية المعجزة» في: «الآداب» السنة التاسعة عشرة، العدد السابع، يوليو ١٩٧١
- (١٥٤) ديوان درويش، الجزء الأول، ص: ٢٤٨
- (١٥٥) المصدر السابق، ص: ١٩١ - ١٩٣
- (١٥٦) المصدر السابق، ص: ٤٥

- (١٩٩) ديوان البياني - الجزء الثاني ، ص : ٣٣٣ - ٣٣٤  
(٢٠٠) أحمد بلحاج آيد ولرحام : ثلاث قصائد في - العلم الثاني  
١٠ / ١٠ / ١٩٧٥ ص : ١٠  
(٢٠١) أحمد صبري : «لأولنا لم تحت بالوركا» في «أمدان خوجه ومات» النادر  
البيضاء ، ١٩٦٧ ، ص : ٦٢  
(٢٠٢) الخوار الذي اشترى إله من قبل «البياني ولوركا» ، شاعران في عمدة السنة  
متردد في ١٣ / ٨ / ١٩٨١  
(٢٠٣) انظر ما سبق من هذا البحث  
(٢٠٤) دوركا في عام ١٩٥٦ ، في : ديوان السباب ، الجزء الأول ، ص : ٤٢٩ -  
٤٤١  
(٢٠٥) المصدر السابق : ص : ٤٣٦  
(٢٠٦) ديوان البياني - الجزء الثالث ص : ٢٩٩  
(٢٠٧) المصدر السابق ص : ٣٣٤ - ٣٣٥  
(٢٠٨) المصدر السابق ص : ٢٣٧ - ٢٣٨  
(٢٠٩) ديوان البياني ، الجزء الثاني ، ص : ٣٣٢ - ٣٣٧  
(٢١٠) المصدر السابق : ص : ٣٣٥  
(٢١١) O. C. I. p. 389.  
(٢١٢) «الفرح ليس مهنى» ، دمشق ١٩٧٠ ، ص : ١٠٠ - ١٠١ ، أما القصيدة  
فمحمل عنوان «الغاية»  
(٢١٣) ديوان البياني ، الجزء الثاني ص : ١٦١ - ١٦٢  
(٢١٤) المصدر السابق ص : ١٦٢  
(٢١٥) المصدر السابق ، الجزء الأول ص : ٤٤٤  
(٢١٦) ديوان زلزل قبال ، الجزء الأول ص : ٥٥٧  
(٢١٧) ديوان صبح القاسم ص : ١٧٥ - ١٧٦  
(٢١٨) ديوان درويش ، الجزء الأول ص : ١١٦  
(٢١٩) «الخروج لأمير المجرمات في إسبانيا» في : «الرحمة» ، القاهرة ، الطبعة  
الثانية ، ١٩٧٦ ، والقصيدة تحمل تاريخ ١٩٦٤  
(٢٢٠) ديوان صبح القاسم ص : ٧٢٤  
(٢٢١) كتاب الانتظار ص : ٧٢  
(٢٢٢) ديوان درويش الثاني ص : ١١٠ - ١١١  
(٢٢٣) المصدر نفسه ص : ١١٨ - ١١٩  
(٢٢٤) المصدر نفسه ص : ١٣٩ - ١٤٠  
(٢٢٥) المصدر نفسه ص : ٥٤٥ - ٥٥٠ ، قارن هذه القصيدة بقصيدة لوركا ،  
وحكاية تسرى في الكرى  
(٢٢٦) ديوان درويش ، الجزء الأول ، ص : ٥٧٤ - ٥٨٠  
(٢٢٧) ينحلت قطبي ص : ٣٩ - ٤١  
(٢٢٨) ترقعات الأبدى للعبة ، دمشق ١٩٧٠ ، ص : ١٥٥ - ١٧٦  
(٢٢٩) الآداب ، السنة الثانية والمشرور ، العدد السادس ، يونيو ١٩٧٤ ، ص :  
١٦  
(٢٣٠) انظر ما سبق هذا البحث  
(٢٣١) نشكر للزفة التي مكنتنا الاطلاع على هذه القطعة الأدبية وقد أكدت لنا  
أبا نوى بشرنا حسن الطبع الثانية لكتاب : «رسائل قاده»  
(٢٣٢) انظر ما سبق من هذا البحث  
(٢٣٣) ديوان درويش ، الجزء الثاني ص : ٣١٨ - ٣١٩  
(٢٣٤) ديوان البياني ، الجزء الأول ، ص : ٤٨٣  
(٢٣٥) المصدر نفسه ص : ٦٠٥ ، ترجم هذه القصيدة إلى الإسبانية الدكتور يدر  
مارتيث موتايث في  
Exploraciones. , p. 49.  
(٢٣٦) O. C. I. p. 426.  
(٢٣٧) «إلى بلهوات المسرح» ، في : الآداب ، السنة الخامسة عشرة ، العدد  
السابع ، يوليو ١٩٧٦ ، ص : ٤٥  
(٢٣٨) «لوركا» في : الأعلام ، العدد الثامن ، السنة الخامسة عشرة ، مايو  
١٩٨٠ ، ص : ٤٧  
(٢٣٩) «كارسم بالوصف» : ص : ٥٤  
(٢٤٠) «إشراقت» ، في : العلم الثاني ، العدد ٩٤٤٠ ، ٢٠ / ٢ / ١٩٧٦ ،  
ص : ٦ - ٦ - عبود ١

- (١٥٧) المصدر السابق ص : ٢٩٩  
(١٥٨) ديوان البياني ، الجزء الثاني ص : ٢٩٦  
(١٥٩) ديوان البياني ، الجزء الأول ، ص : ٦٥٣  
(١٦٠) المصدر نفسه ، ص : ٦٤١  
(١٦١) المصدر نفسه ، ص : ٦٥١ - ٦٥٢  
(١٦٢) ديوان البياني ، الجزء الثاني ، ص : ٢٩٩  
(١٦٣) O. C. I. p. 406.  
يذكر لوركا السكاكين في القصيدة نفسها حيث يقول : «كقطعة من الحرير»  
مترقبة عشر سكاكين  
(١٦٤) ديوان صبح القاسم ، بيروت ١٩٧٣ ، ص : ١٧٥ - ١٧٧  
(١٦٥) ديوان محمود درويش ، الجزء الثاني ص : ١١٠ - ١١١  
(١٦٦) المصدر نفسه ص : ٩٩  
(١٦٧) ديوان درويش ، الجزء الأول ص : ٥٠٣  
(١٦٨) المصدر السابق ص : ٥٤٧ - ٤٦٢  
(١٦٩) المصدر السابق ص : ٣٨٦  
(١٧٠) المصدر السابق ص : ٤٣٢ - ٤٣٥ و ٤١٦ - ٤١٧  
(١٧١) انظر المصدر السابق : الصفحات : ١٠٩ ، ٤٦٤ ، ١٦٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ -  
درويش ، الجزء الثاني ، الصفحات : ٨ ، ٢٤٤ ، ٢٦٥ ، ٢٨١ ،  
٣٢٣ ، ٣٤٩ ، ٣٥٤ ، ٤٧٨  
(١٧٢) العهد الآن ، بيروت ١٩٧٥ ، ص : ٩٣  
(١٧٣) ديوان عبد العزيز القانع ص : ٦٠٤ - ٦٠٥  
(١٧٤) كتاب الانتظار ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٤ ، ص :  
٢٤ - ٢٥  
(١٧٥) الآداب ، السنة الخامسة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧٦ ، ص : ٤٥  
(١٧٦) ديوان البياني ، الجزء الأول ص : ٣٥٩  
(١٧٧) «الشعر وأبراس العروة» في الآداب ، السنة السادسة عشرة ، العدد الثاني  
فبراير ١٩٦٨ ، ص : ٣٧  
(١٧٨) ديوان البياني ، الجزء الثاني ص : ٣٥٩  
(١٧٩) المصدر نفسه ص : ٣٣٤ - ٣٣٧  
(١٨٠) «رومان على صدر ليليشيا» في الآداب ، السنة السادسة عشرة العدد الأول ،  
يناير ١٩٧١ ، ص : ٧  
(١٨١) المصدر نفسه ، الموضع نفسه  
(١٨٢) المصدر نفسه ، الموضع نفسه ، الموضع رقم ٣  
(١٨٣) ديوان البياني ، الجزء الأول ، ص : ٦٥١ - ٦٥٢  
(١٨٤) ديوان عبد العزيز القانع ص : ٥٧١  
(١٨٥) «مرثية الفارس موسى بن يبروت» في : الثورة ٧ / ٨ / ١٩٨٠ ، ص : ٥  
(١٨٦) ديوان القانع ص : ٦١٩ ، ٦٢٠  
(١٨٧) المصدر السابق ص : ٦٣١ - ٦٣٢  
(١٨٨) ديوان درويش الجزء الأول ص : ٢٦٦  
(١٨٩) ترجم الدكتور يدر موتايث موتايث بعض هذه القصائد في كتابه «أفان  
مربة جديدة إلى غرناطة»  
وقد نشر أولا في مجلة (Nuevos Canos arabes a Granada)  
(Encuentro , Documentos Para el entendimiento islamo-  
cristiano, Serie D , Islam espanol, no. 88-89, Madrid, agosto-  
septembre 1. 979)  
ثم نشر الكتاب بعد ذلك بعام واحد في طبعه أتيقة غالية  
(١٩٠) محمد الأسعد «لوركا» في : الأعلام ، السنة الخامسة عشرة ، العدد  
الثامن ، مايو ١٩٨٠ ، ص : ٤٦  
(١٩١) ديوان القانع ص : ٥٥١  
(١٩٢) المصدر السابق ص : ٥٥٢  
(١٩٣) المصدر السابق ص : ٥٤٠  
(١٩٤) قرعة ثامنة ص : ٥٨  
(١٩٥) انظر : قصص الثنائ ٢٤ / ٨ / ١٩٨٠  
(١٩٦) «عكبي عمالك وتجيبي يا غرناطة» في : العلم ٢٩ / ٨ / ١٩٧٥ ، ص : ٥  
(١٩٧) في الآداب ، السنة الثمسون ، العدد الخامس ، مايو ١٩٧٢ ، ص : ٩٤ -  
٩٥  
(١٩٨) المصدر السابق ص : ٩٥

- (٢٥٥) ديوان النسيب ، الجزء الأول ص : ٤٠٦ .  
 (٢٥٦) ديوان أحمد عبد المطلب حيازي ص : ٥٦١ - ٥٢٠  
 (٢٥٧) ديوان محمود درويش : الجزء الأول ص : ٢٩٤ - ٢٩٨  
 (٢٥٨) ديوان توفيق زياد ص : ٣٦٣ - ٣٧٨  
 (٢٥٩) «نظيق على ماحلت» : القاهرة : ١٩٧٨ ، ص : ١٧ - ١٩  
 (٢٦٠) «الكاء بين يدي رؤساء الجامعة» : بيروت ١٩٧٣ ، ص : ٢٠ - ٢٤  
 (٢٦١) «يحدث أقصى» : ص : ٢٩ - ٣٨ ، ٣٩ - ٤١ ، ٥١ - ٥٢  
 (٢٦٢) ديوان اليان ، الجزء الثالث ص : ٢٢٥  
 (٢٦٣) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، ص : ٣٥٦ - ٣٥٧  
 (٢٦٤) مصدر السابق ص : ٣٦٥  
 (٢٦٥) O. G. I. p. 882.  
 (٢٦٦) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثاني ص : ١١٤ - ١١١  
 (٢٦٧) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، ص : ٢٩٧ - ٢٩٨  
 (٢٦٨) المصدر السابق ص : ٢٩٨  
 (٢٦٩) المصدر السابق ص : ٣٠٥ - ٣٠٦  
 (٢٧٠) المصدر السابق ص : ٣١٠

- (٢٤١) O. G. I. p. 428.  
 (٢٤٢) ديوان النسيب ، الجزء الأول ، ص : ٤٧٠ - ٤٧١  
 (٢٤٣) ديوان اليان ، الجزء الثاني ، ص : ٢٥٨ - ٢٦١  
 (٢٤٤) «سفر الخروج» في «المعهد الآف» ، بيروت ١٩٧٥ ، ص : ٢٠ - ٣٢  
 (٢٤٥) المصدر السابق ، ص : ٢٤  
 (٢٤٦) المصدر السابق ص : ٣٢  
 (٢٤٧) «خبر» في ديوان محمود درويش ، الجزء الثاني ، ص : ٥١٢  
 (٢٤٨) المصدر السابق ، ص : ٢٩٦ - ٢٩٨  
 (٢٤٩) «تحليل تعبداته» : في : الآداب ، السنة العشرون ، العدد الحادي عشر ، يوليو ١٩٧٢ ، ص : ٦٣ .  
 (٢٥٠) انظر المباحث السابق  
 (٢٥١) O. G. I. p. 777  
 (٢٥٢) «الشعر الحديث» : في : مجلة (القاهرة) ، العدد الثاني والثمانون ، أبريل ١٩٦٤ ، ص : ٤٨  
 (٢٥٣) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، ص : ٤٢  
 (٢٥٤) المصدر السابق ، ص : ٤٨٩ - ٤٩٥





# الوراق الأدبي

الموايا المتجاوزة تعرض ومناقشة  
ت. مل. البيوت في (أهملات الأدبية ١٣٩٣٩ - ١٩٥٢)  
كشف أهملات الثالث



تتكري محمد عبياد

## عرض ومناقشة المؤرخ المتجاوزة دراسة في نقد طه حسين لجابر عصفور

يهدى الدكتور جابر عصفور كتابه «إلى الجامعة التي أنتمى إليها» إلى الجامعة التي أحلم بها ، إهداء يحدد نبرة الكتاب من أول سطر إلى آخر سطر فيه ، فحتى التأليف في العلم يحمل نبرة ويعبر عن موقف . وهذا الموقف يصدر عن طه حسين ولكنه لا يظل مرتبطاً بطه حسين فاقتران اسم الجامعة باسم طه حسين حقيقة تاريخية لا يعرفها تلاميذ طه حسين فقط . بل يعرفها خصومه أيضاً . حين يجهلون هجومهم على طه حسين هجوماً على الجامعة . ولم يكن هذا الاقتران مقصوداً على دور الجامعة ودور طه حسين في الحياة العامة . بل كانت شخصية طه حسين داخل الجامعة جزءاً أساسياً من كتابها ، كان أول عميد مصري لأقدم كلية في «الجامعة المصرية» الوحيدة آنذاك . وكان مؤسس الجامعة المصرية الثانية وأول مدير لها . وما زال روح طه حسين يتردد في جنبات الجامعة حتى الآن . ولعله هو كل ما نملك من روح .

ومن الدين نلמדنا مباشرة على طه حسين لا ننسى أننا كنا لا نعرف النظرة الحديثة إلى الأدب والبحث الأدبي إلا من خلال محاضراته وكتبه . لقد عمونا في ظله . وكلنا أخذ منه شيئاً وأشياء . وما من أسرف في تقليده لا كما يقلد المرء أستاذه بل كما يقلد الطفل أباه ، فإذا عرج إلى الحياة كان صورة من الأب ، تحتفظ بالقليل من فضائله والكثير من عيوبه .

حمل عنوان «دراسات حول طه حسين» على أن هاتين الدراستين المختصتين قد تناولتا إنتاج طه حسين كله - من نقد وقصص وتاريخ - بالتحليل والتمويم - فكأنهما - بضرورة - انتفاشتان ، ارتكزتا على بصوص معينة . وجهت لاهما على الخصوص إلى إصدار الأحكام القسرية على عهد طه حسين أكثر مما شغلت بوصف تلك الأعوام

ولا شك أن الخاطب الأقوى تأثيراً بين أعوام طه حسين هو درامياته الأدبية ، وهي موضوع هذا الكتاب الكبير ، الذي قدمه

والمعجب أن طه حسين ظل بعد موته كما كان في حياته علماً ورمزاً ، مهاجمة أقوام ومجده أقوام ، وكأننا لم نحاور المرحلة العسكرية التي عشناها طه حسين . وقيل هي تلك الدراسات التي استطاعت أن تتخلص من آثار الصبغة التي أثارها طه حسين في حياته وبعد موته . أذكر من أحدثها دراسة الدكتورين مارسيل جوتز وحملت السكوت التي قدما بها عملها السبيرجرفي المستوعب عن طه حسين ، ومحاضرات الدكتور حسين نصار في جامعة الموصل عن طه حسين . وقد بشرها الجامعة في كتب

لدكتور جابر عصفور (٥٠٩ صفحة).

يحدد المؤلف في مقدمته الموجزة (بالسبب إلى غزارة ما تضمنته من أفكار) الأركان الثلاثة الأساسية في كل بحث جدير بهذا الاسم : المشكلة التي يراد بحلها ، ومهج البحث ، وطريقة المؤلف في استخدام هذا المهج . أما المشكلة فيعرفها كل من قرأ كتب طه حسين ؛ فدراساته الأربع التي امتدت قرابة نصف قرن لم تسرف في خطأ منهجي واحد ، فالبحت عن المؤثرات في «ذكرى أبي العلاء» يقابله التركيز على لحظات الإبداع في «مع النبي» ، واشك الديكارتى في «الأدب الجاهل» ، وكتب أمام عدة نقاد لا ناقد واحد ، أو أمام ناقد «يتنقل بين الماهج» والنظريات ... مثلاً يتنقل المسافر بين العربات والمحطات . هذه عبارة الدكتور جابر عصفور نفسه ، وهو يسوقها على سبيل التقرير لا التشكيك . ويزيد على ذلك يشير إلى التعبيرات المهمة التي طرأت على المناخ الفكري في مصر ، وانعكست آثارها على إنتاج طه حسين النقدي . وكان يمكن لباحث أن يمسك بهذا الحبل ويصم في سائر فصول الكتاب ، فيدفع طه حسين في رحلته الفكرية الطويلة «بين العربيات والمحطات» ، ولكن باحثنا لا يحب الطرق السهلة ، وكأني به يتشرب - مع طه حسين - بيت أبي العلاء :

لا يراى الله أرعى روفه سهلة الأكتاف من شاء رعاها وهو - مثل طه حسين أيضاً - حرص على متابعة الفكر العالمي في آخر مسجراته ، وقد أصبح البحث التاريخي في هذه الأيام يحمل الإهمال - إن لم يكن الزاوية - في البينات النقدية المتقدمة . وعظمت الفتنة بالسيوية وما تخلفه من تصور مريب كنظام كوني ثابت ، بفصل إلحاحها على «البنات الأساسية» للفكر والشعور والعمل . لذلك يعلن الباحث في أول جملة من مقدمته :

«بحلول هذا البحث التعرف على طبيعة الفكر النقدي عند طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وذلك من خلال اكتشاف الصيغة التركيبية التي يسكن بها هذا الفكر .

وبضيف :

«يقدر ما يسمى هذا البحث إلى اكتشاف الخصائص النوعية لهذا الفكر فإنه يحرص على أن يتعامل معه بوصفه وحدة متكاملة ، لا يحصل فيها نظر عن تطبيق ، ولا يتم التركيز فيها على جانب دون آخر ، بل يتوجه البحث صوب كل اتجاه . وينقص كل محال ، ويشير كل تغير ، ويتعامل في كل نوع ، للوصول إلى أساس تهي ، يرد النوع إلى وحدة ، والتعبير إلى ثبات» .

هكذا اختار الباحث الطريق الأصعب ؛ وهو اختيار يشير لإصحاب حياء ، ولكنه إعجاب ينطوي على نوع إشفاق .

فالباحث يعتمد على عمليات ثلاث :

الأولى : أن ثمة صيغة أساسية يتمحور حوفا كل فكر طه حسين . وهذه إحدى المسلمات الضرورية في النظرية لسيوية . فإذا كانت هناك صيغ فكرية أساسية يعمل وفقها الدهن البشرى عموماً ، من الإنسان البدائي إلى عالم الإلكترونيات ، كما يرغم لى ستروس ، فإنه لا شك مطلب هين أن نتكشف الصيغة الفكرية النوعية لفكر واحد .

المسلمة الثانية : أن شتى جوانب الفكر تكون وحدة متلازمة الأجزاء . وهذه نتيجة مباشرة للمسلمة الأولى ، فما دامت هناك صيغ أساسية للفكر ، فإن هذه الصيغ تمثل في شتى جوانب هذا الفكر ، ومن ثم لا يختلف جانب منها اختلافاً جوهرياً عن جانب آخر ، بل يعنى كل جانب سائر الجوانب .

المسلمة الثالثة : وهي خاصة بفكر طه حسين النقدي - أن نقده النظري لا يتوصل من نقده التطبيق (أو العكس) ؛ ولذلك يجب التعامل مع هذين النوعين على أنها «وحدة متكاملة» .

فأما الإعجاب فلا الوصول إلى الصيغة الواحدة ، تحت كل هذه المتغيرات ، يستلزم قدرًا هائلاً من عمليات التحليل والاحتزال (كاحتزال الكمور الحبرية) . وأما الإشفاق فلا تحليل الأفكار واختزالها لا يمكن ضبطها كما ينضبطان في التقدير العددية أو الحبرية . ومن ثم يترلق الباحث إلى إحدى نتيجتين : إما أن تكون الصيغة التي يتوصل إليها شديدة العموم ، أو يدبيرة من بدبيات العقل ، وإما أن يعتسف هذه الصيغة اعتسافاً ، ولو خالف كل معطيات الواقع ، كما رعم لى ستروس (أيضاً) أن الطوطمية ليست صورة بدائية من التدين ، ولا تنطوي على اعتقاد الجماعة بأنها تنسب إلى حيوان ما ، ولكنها نوع من التصنيف العلمي ، تهاير به الجماعات بعضها عن بعض !

فالمشكلة تنحصر في علاقة الكل بالجزئي ، أو العدم بالخاص ، أو الصوري بالمتعين ؛ إذ لا ينزع أحد في قبضة التصورات الكلية ، ولا الصيغ الأساسية من حيث هي نوع من هذه التصورات . أما الذي لا نطمح إليه النفس ، ولا يهني عليه دليل ، فهو الزعم بأن هذه الصيغ الأساسية وجوداً مستقلاً ، منفصلاً عن الوقائع الحزنية . وهذا ما يستلزم قول الباحث بوحدة الصيغة وثباتها؛ فلو كانت الصيغة الأساسية كائنة في الواقعة الحزنية وداحلة في تركيبها ، لما صح القول بثبات الصيغة . وأخرى ، وهي أن القول بثبات الصيغة يفرض أنها كانت موجودة ، وكاملة ، قبل أية واقعة من الوقائع الحزنية ؛ وهو قول ظاهر السخف . وإذا نحن تعامل مع الصيغ الأساسية على اعتبار أنها تحريكات ذهنية ، يصعب اعتق البشرى لتنظيم الوقائع الحزنية والسيطرة عليها . ونرى السيوية .

من هذه الناحية ، إحياء للفلسفة الواقعية القروسطية ، التي كانت ترى للمفاهيم المجردة وجوداً واقعياً خارج النفس .

لا جرم يقع إعلال المؤلف عن مهبجه هذا من موهنا موقع الإعجاب والإشفاق معا : الإعجاب لصحافة الجهد الذي يبذره على حافته ، والإشفاق ألا يؤدي به هذا الجهد إلى نتيجة ذات قيمة . ولو أن المؤلف وصح قصته الأساسية ( أن هناك صيغة ثابتة لمكر طه حسين النقدي ) في شكل سؤال يمكن تتوصل من خلال البحث إلى إيجابه أو نفيه ، بدلاً من هذه الحملة الجازمة التي استهل بها كتابه ، لكان البحث اختباراً طيباً لصديق هذه المسئلة البيوية . ويزيد إشفاقاً حين نحض في قراءة المقدمة ، فيبين لنا أن المؤلف واع لتأثير التغيرات الفكرية والنفسية في تشكيل فكر طه حسين النقدي ، وشعر أن المؤلف قيد نفسه بالمنهج البيوي ، مع كونه غير مقتنع به كل الاقتناع ويمكن أن يبدول الكتاب - من هذه الزاوية - مسرحية ذهبية تدور في عقل المؤلف بين زعنين عقليتين متعارضتين .

ولكننا ننحى هذا التأثير الفنى للكتاب كي نحصراً اهتمامنا في عاده الفكرى . وبلاحظ أول شيء أن حطه البيوي كان شكلياً أكثر منه حقيقياً . ربما استراحت ضمائر البيويين إلى التفسير لثنائي للكتاب : مرايا الأدب ومرايا الناقد ، فيه مراعاة لمبدأ « الطرفين المتقابلين » الذي تعتمد عليه البيوية في التحليل والتركيب ، وربما وجدوا في الفصول الثلاثة التي يتألف منها كل قسم صورة من العملية التركيبية المتقدمة التي تجمع بين الطرفين المتقابين في مفهوم واحد . ولكن القضية البيوية الأساسية ، وهي اكتشاف صيغة ثابتة لفكر طه حسين النقدي ، نسط من مدخل الكتاب ، وببىء عن سقوطها هذا العنوان المتكرر المشرق الذي يطالنا على علاقه : « المرايا المتجاورة » . « متجاورة » المرايا ، أو غير المرايا ، لا يشر بصيغة واحدة على كل حال . وسرعان ما يتبين لنا أن القضية التي طرحها سيوبا ، قد عولجت بجرائيا بأدوات علم الأسلوب وتحليل المحتوى إن « اصبح لأساسية » - في أهم صورها - قوانين رياضية ونحتاج هذه القوانين - في العلوم الطبيعية - إلى أن تدعم « بنموذج » هندسي ، كما أن قوانين الانعكاس والانكسار في الضوء ندعم بنموذج الضوء بمخطوط مستقيمة . والقانون والنموذج كلاهما لا يوجد في الطبيعة ، ولكنها وسيلتان لتفسير التغيرات الطبيعية والسيطرة عليها . والمهدف النهائي لأي بحث بيوي هو أن يصل إلى قوانين شبيهة - إلى حد ما - بالقوانين الطبيعية ، حتى ولو كانت قيمتها وصحة محصنة . ولهذا تستعين الأبحاث البيوية في العلوم الإنسانية بالنماذج ، مثلها مثل العلوم الطبيعية

ولكن الدكتور جابر عصفور استعاض عن النموذج العلمى بتشبيه أدبي . ولم يأت بهذا التشبيه من عده ، ولكنه استخرجه من نصوص طه حسين نفسها ، أى أنه اتبع إجراء أسلوبيا في

البحث عن « الكلمة المفتاح » في نص ما . وقد وجد هذه الكلمة في تشبيه « المرأة » الذي « يستعمله طه حسين ويلج على استخدامه لوصف الظواهر الثقافية بعامة والأدب بخاصة » ( ص : ٢٢ ) . لذلك خصص لبحث دلالات هذا التشبيه « مدخلا » طعت صفحاته الأربعين ومع أنه اصطناعى اعتبر المرأة « عنصراً تأسيسياً بالغ الأهمية في نقد طه حسين » ، فقد تبين له من التسع الدقيق لدلالات هذا التشبيه في سبقاته المختلفة عند طه حسين ، ودلالته في النقد الأدبي عموم ، أنه لا يمكن حصره في إطار نظرية واحدة ( نظرية المهادنة على وجه الخصوص ) . ولكن دلالاته تختلف بحسب توصفه في كل نظرية . إذ يصادفه لدى مطرى الكلاسيكية والرومانسية وواقعية بعمان مختلفة ، وإن كان الجذر المشترك بينها هو أن الأدب صورة عن أصل سابق عليه ، وربما كان هذا الأصل هو المجتمع ( عند الواقعيين ) أو العالم الداخلي للمبدع ( عند الرومانسيين ) أو الطبيعة ( عند الكلاسيكيين ) . أما عند طه حسين فدلالة « المرأة » تجمع بين هذه التصورات المتعارضة ، وتحاول التوفيق بينها على نحو ما .

وبناء على تحليل المؤلف نفسه يمكننا القول بأن تشبيه المرأة لدى طه حسين على الخصوص - يحق عدداً من الدلالات المختلفة - بل المتعارضة أحياناً - عن طبيعة الأدب وأذن فكيف يصبح اعتباره « عنصراً تأسيسياً » ؟ ولعلنا نتساءل عما يقصده المؤلف - بالضبط - بهذا العنصر التأسيسي ، وهل يفرضه من « الصيغة التكوينية » التي اقترض أنها موجودة في نقد طه حسين ، وأن بحثه سيكون محاولة لاكتشافها ؟ أليس الأقرب إلى الواقع أنه حين لاحظ أهمية هذا التشبيه - التي ترجع إلى تكراره من ناحية ، وإلى وظائفه المركزية من ناحية أخرى - وضع يده على « مفتاح » جيد لفهم فكر طه حسين النقدي ، وبه حين حط دلالة هذا التشبيه استطاع أن يحدد مجموعة من الأسئلة - ولعله أثار معظمها ضمناً - سوف يركز عليها التحليل الكبير المحتوى فكر طه حسين النقدي ، وهو - في نظرنا - أنسب وصف للعمل الذي يقوم به المؤلف في فسمى الكتاب ؟

فلو سلك الكتاب الإجراء العادى في « تحليل المحتوى » لكان عليه أن يحصى عدد المرات التي ورد فيها تشبيه المرأة للدلالة على تصوير الأدب للمجتمع ، وتلك التي ورد فيها للدلالة على تصويره لذات المبدع ، ثم تلك التي تشير إلى تصوير الطبيعة أو الإنسانية ، واستخلص من هذه القيم الكلية نتيجة تتعلق بترجيح نظرية على نظرية ، أو عليه نظرية معينة على كتاب دون كتاب . وكذلك الحال بالنسبة إلى تشبيه النقد بالمرأة ، مع ما يمكن أن تنطوي عليه الدلالات المختلفة لتشبيه في الحالات من مسائل فرعية تعالج بالطريقة نفسها . ولكننا نشك في قيمة النتائج التي يمكن الحصول عليها بهذه الطريقة . حقاً إنها نجيب عن أسئلة محددة ، ولكن هذا التحديد نفسه

لإعادته ، ويستطيع من أراد أن يراجع لدى المؤلف ) يتخص  
إلى النتيجة الآتية

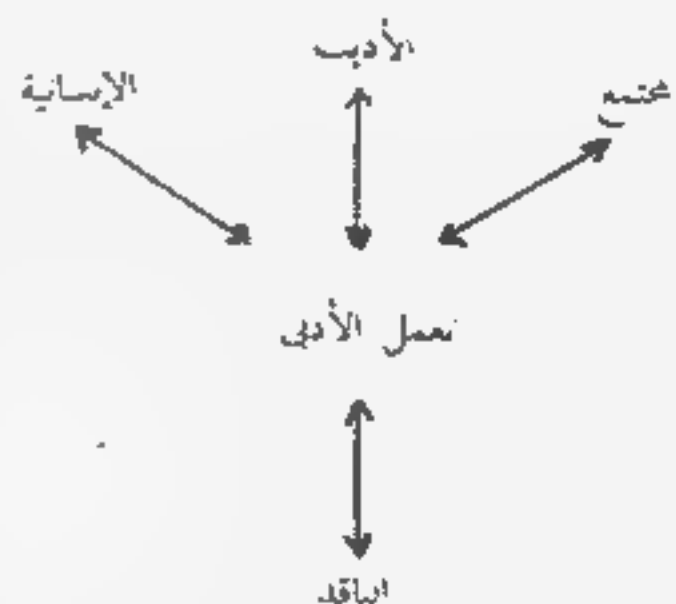
«ولكن يبقى السؤال الملح عن مدى توافق الصيغة  
التوفيقية التي ألف بها هذا الفكر بين تعارضات  
وتناقضات لافتة ، سببها تفصيلاً فيها بعد . لقد  
أشرت إلى أن الصيغة التوفيقية - عند طه حسين -  
لم تكن صيغة جبرية (إبراز الكلمات من  
عندى) ، بمعنى أنها لم تقم على التركيب الجذلي  
الذي يولد من المتناقضات مركبات جديدة .  
تتجاوز التناقض وترفعه في آن . وإنما كانت الصيغة  
تعتمد على التبسيط الموهومي من ناحية ، والتجاوز  
المكاني من ناحية ثانية . أما التبسيط الموهومي فانه  
يتوقف عند العبارات العامة عن التصورات ، فلا  
يتعمق جذورها المعرفي ، أو يؤصل تأصيلاً حاسماً  
طابعها الوظيفي . ولذلك نسمع - في نقد طه  
حسين - عن «البيئة» و«العصر» - مثلاً - كما  
نسمع عن «المجتمع» و«الحياة» - دون أن  
نكتشف عارفاً حاسماً بين هذه الألفاظ . التي  
لا تطرح بوصفها دوال محددة المدلول ، فتقرب  
بفاهيم متصلة ، بل تطرح بوصفها دوال عامة ،  
تشير إلى مدلول بالغ المرونة ، أشبه بالهوى التي  
تتجسد - في كل حال - على نحو مختلف ، تنصع  
إلى المناسبة التي يفرصها عمل أدبي . أو يفود بها  
القارئ . بعض الطر من التصور» (ص

( ٥٧

أين هذه «المبولى التي تتجسد في كل حال على نحو مختلف»  
من ذلك «الأساس النحوي» ، الذي «يرد التنوع في وحدة» .  
والعبر إلى ثبات «إذ التقرير الأخير قد لمي لوعده القديم» .  
حين تبين أنه مستحيل التحقيق . ولكن المؤلف لا يريد  
الاعتراف بذلك ، فهو يفر - مرة أخرى - إلى تشبيه المرأة .  
ويكرر قوله إنه «عصر نأسيبي في الفكر النقدي عند طه  
حسين» . وهنا يجب أن يبدى إعجابنا بمهارته في صياغة  
المصطلحات ، إذ لا يزعجه غياب «الأساس النحوي» ،  
أو «الصيغة التكوينية» عن فكر طه حسين النقدي (يستعمل  
المؤلف هذين الاصطلاحين كدائرين على مدلول واحد . وإن  
احتلمت زاوية النظر إلى هذا المدلول ، ولا يهائسه نحن بأن  
يعطينا «فارقاً حاسماً» بينها) . فليكن هناك «عصر نأسيبي»  
وهنا يجب أن نتوقف لنطالع بتوصيح الفرق بين صيغة  
التكوينية «و«العصر النأسيبي» . عديني أنه سيوجب بأن  
«العصر» جزء من «الصيغة» . ولكنه لا يكون وحده صيغة .  
فنعترض عليه بأن العصر - ما دام هذا وصفه - لا يمكن أن يعنى  
عمل «الصيغة التكوينية» . ولهذا نقول إنه تعلى تمثل هذا  
التصريح عن مشروعه النأسيبي . وإن لم يعرف بذلك . ورى

يعدّها عن الصيغة المركبة الإنتاج المعنى أو المعنى . أما لماذا  
بعد المنهج الذي اتبعه الباحث في دراسة نقد طه حسين نوعاً من  
«تحليل اختوى» وليس قراءة عادية أو تفسيراً عادياً ،  
فلسيبي : أولها أن البحث شديد الالتصاق بالمادة ، فهو يتحرك  
«من بصوص طه حسين وإليها» - كما يقول المؤلف . والسبب  
الثاني أنه يستوى الدقة جمعاً وتصيفاً ، ثم لا يصيب إليها من  
خارجها إلا ما يوضح أو يؤكد المعاني المستحضرة منها ، سواء  
كانت هذه الإصدارات من إنتاج طه حسين الإبداعي أم من  
ربح غيره . وإلى هذين السببين ترجع سلامة منهج الكتاب ،  
فهو بحث موضوعي كأحسن ما تنمى في الأبحاث الأدبية . ومع  
ذلك فإن موضوعيته لا تعنى الخفاف أو الوقوف عند الظواهر  
السطحية ، فالمؤلف يبتلع من ملاحظاته الجريئة على النصوص  
إلى تفسيرات كلية للصيغة الإنتاج النقدي عند طه حسين ، وهو  
ما يصب على القسم الثاني بوجه خاص . وإذا كانت هذه  
التفسيرات الكلية قاصرة عن درجة «الصيغة الأساسية» التي  
«فرض وجودها في بداية بحثه ، فما ذلك - في تقديرنا - إلا لأن  
نقد طه حسين لا يتركز على «صيغة أساسية» لها قدر من  
الوصوح والتعديد يكفي لأن تكون أداة صالحة لتقييم فكر طه  
حسين النقدي ، أو حتى لفهمه .

وقبل أن ننتقل إلى الحديث عن هذه التفسيرات بشيء من  
التفصيل نرى من المفيد أن نتوقف عند الصفحات الأخيرة من  
المدخل ، لأن المؤلف يعلن في هذه الصفحات تجليه عن فرضيته  
النأسيبية . وإن ظل واقفاً تحت وهم المحافظة عليها . وهو وهم  
ناشئ من عدم الوضوح في تحديد الوظيفة التي يقوم بها تشبيه  
المرأة في حركية البحث . فهو يحاول التمسك به على أنه يحقق  
شروط «الصيغة الأساسية» في بحث نأسيبي . مع أنه ليس أكثر  
من «مفتوح» نأسيبي . كما سبق أن بينا . والحقيقة أن المؤلف لم  
يقصر في اسبحث عن صيغة أكثر تعديداً من ذلك التشبيه المتعدد  
المعاني وكان نأسيبيا محضاً حين وصمها في هذا الشكل  
لتحصى



وبعد شرح مفصل هذا التخطيط (لا يتسع هذا المقال

أيضا أن البحث لم يصر بهذا التحلي بل صلح عليه ، إذ بقي مبدأ لطيفة المادة .

وبالبحث في النقد الأدبي عند طه حسين يواجه بصعوبات ثلاث :

**الصعوبة الأولى** - وقد سبقت الإشارة إليها - أن إنتاجه النقدي يمتد قراءة نصف قرن ، ومن ثم يحتمل أن يكون قد عدل وبدل في بعض أفكاره . واقتراض أن هذا التعديل يحس العرص دون الجوهر ، اقتراض يستند إلى الفصل الثات بين الكليات والحريات ، وهو غير مسلم به

**والصعوبة الثانية** أن نقد طه حسين - وما هو بسيل النقد من تعريف بعض الأعمال الأدبية - يمتد كذلك حتى يشمل الآداب الأوروبية قديمها وحديثها ، والآداب العربي قديمه وحديثه . ولا يستبعد أن يكون اختلاف المادة سببا في اختلاف موقفها من حسن الأدب كما يراه الناقد ، ومن ثم اختلاف طرق التعامل معها . وليس طه حسين يدعي في ذلك ، فليو شينسر ، العالم الأسوئي الكبير ، لم يعط ظاهرة الانحراف - عند دراسة الأعمال الأدبية الكلاسيكية الدرجة نفسها من الأهمية التي راعاها في دراسته للأعمال الحديثة .

**الصعوبة الثالثة** - ولعلها هي أخطرها جملتها أن كتابات طه حسين التي خصصها لنظرية النقد محدودة جدا ، ولعل أحطى - إذا قلت إن أهمها هو مقالة « القديم والحديث » التي نشرت في « السياسة الأسبوعية » في ٣١ يناير ١٩٢٣ ( حديث الأربعاء ) ، الجزء الثاني ) ثم مقدمة « في الأدب الجاهلي » ( ١٩٢٧ ) ، وفيها بسط لبعض ما جاء في المقالة الأولى وزيادة عليه . ولعل دراسة مقارنة بين المقالة والمقدمة أن تكشف عن مروق مهمة ، قد يكون بعضها راجعا إلى أزمة « الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٦ . وهذه مشكلة أخرى تضاف إلى قلة الأبحاث النظرية عند طه حسين ، وهي أن قسما كبيرا من نقد طه حسين نشر أولا في صحف سيارة ، وكان له صدى سريع وقوي ، بل عنيف أحيانا . وكان طه حسين محاربا صعبا للفراس ، كما كان شديد الحساسية لما يقال أو يكتب عنه ، ومن ثم لم يكن تعرضه للأصول النظرية في النقد - هائبا - من باب العرض العلمي المهدى . بل كان متأثرا سياق معين ومناخ فكري معين . وإذا جاز القول بأن الحداد يحفز الجادل إلى توضيح مواقفه النظرية واستكمال جوانب النفس فيها . وبذلك يتيح للنظرية أن تنمو مع بقائها واحدة في جوهرها ، فإن الفكرة يمكن أن تتلون عند كاتب مثل طه حسين بألوان انفعالية قد تعالج القاري . مما لم يكن يتوقعه

ولقسم الأول من الكتاب ، وقد حصصه المؤلف لنظرية الأدب عند طه حسين ، وجعل عنوانه - تمثيا مع التشبيه ليرتبط بين أجزاء الكتاب - « مرايا الأدب » ، يظهر فيه تأثير

هذه الصعوبات بوجه خاص . ومع ذلك ربما كان المؤلف قد احتشد له أكثر من القسم الثاني . ولا بد من ذلك ما دام همه الأول - حتى لو تاركا عن مشروعه البيوي صراحة أو ضمنا - هو البحث عن « فكر » نقدي ، لا عن ممارسة نقدية . ولعله حقق في ذلك حين يكتب عن نقد طه حسين بالذات . فعلى الرغم من قلة ما كتبه طه حسين عن نظرية الأدب ، إلا أن هذا القليل أهمه الكبري من جهتين الأولى أنه يحدد الأصول الكامنة في نقده التطبيقي ، والثانية أنه هو الجانب الأقوى تأثيرا في اتجاه الأبحاث الجامعية بعد طه حسين . وقد أشار المؤلف إشارة واضحة إلى هذه الأبحاث حين قال في ختام « المدخل »

« ولذلك نواجه التجاور المكاني للعصر المكونة للفكر النقدي منعكسا على العناصر المكونة لعمل الأدبي ، فتختفي كلية الثانية تحت وطأة حرثية الأولى ، ويتحول العمل الأدبي إلى إجراء متجاوزة تدرس منعصلة وتعرض الصيغة بتوفيقية لفكر تعاقب الاستجابات النقدية والمتجاوزة مكائيا في الكتاب أو المقال ، وشماعية رماب - « حديث » - في الإجراء ، فيبدأ الدرس الأدبي بالحديث عن البيئة أو العصر ، وينتهي بالشخصية أو سيرة الأديب ، ويثبث بالحال من حيث ارتباطه بمثل عليا ، ومن حيث هو أداء لبعض يؤثر في الناقد . بعبارة أخرى يتحول العمل الأدبي إلى دراج ، نعرض محتويات كل منها لتلا مراع ، يناسبها من العصر المستقل في فكر الناقد ، فتوضع بعض المحتويات تحت عنوان العصر ، أو البيئة ، أو الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية . الخ . مرة ، ويوضع لبعض الآخر تحت عنوان السيرة أو حياة الشخصية مرة ثانية . ثم ينقسم ما ينشئ من العمل الأدبي ليوضع تحت بطاقات أخرى - أو عناوين - تناسب ما تنبئ من عناصر . وتعاقب الاستجابات النقدية في عمليات إجرائية متجاوزة ، تبدأ بعصر لعمل وبيته ، وتنتهي بمعانيه وألفاظه » . ( ص : ٥٨ )

والواقع أن النهج المؤتضب الذي تسير عليه هذه الأبحاث م يعد يرضى الكثيرين من أساتذة الأدب ، ولكن القول بأنه تابع من نظرية الأدب عند طه حسين هو ، لم يجرؤ أحد على قوله حتى الآن ، مما أعلم . حقا لقد أشار جوز والسكوت إلى هذا النوع من الأبحاث في دراستها عن طه حسين ( ص : ٢٤ ) ، ولكنها سباه إلى كتاب « ذكرى أبي العلاء » بالذات ، بل إلى فهم خاطئ - لطيفة هذا الكتاب ( بشارك فيه طه حسين نفسه ) وهو أنه دراسة أدبية . والواقع ، كما يقول الكاتبان ، أنه أدخل في باب الترجمة أو دراسة الشخصية

وما دام كل شيء - تقريبا - في الدراسات الأدبية الجامعية

عندما هو من غرس طه حسين فلا بد إذ ملاحظ صحتها ونهايتها أن نعود إلى فكر طه حسين لتعرف أسباب هذا الصعف والتهافت هذا مطلق علمي شديد لا شأنة له بالمسؤولية بمعناها الأخلاقي. فالمسؤولية الأخلاقية ترتبط بالقدرة. ولم يكن في وسع طه حسين في الربع الأول من هذا القرن أن يصوغ لنا أفكاراً في الربع الأخير منه. مسؤولية كل جيل يحملها إنؤه ومع ذلك عند يتردد المرء في نسبة حالة الحمود والآية التي تسود لدراسات الأدبية الجامعية، أو حالة العوصى الذاتية التي تسيطر على النقد والخرى، إلى أفكار طه حسين؛ ولا يزال فكر طه حسين أكثر تقيلاً من أفكار كثير من معاصرينا. ولقد كان ألمع النقاد في الجيل الذي تلا طه حسين، وهو محمد مندور، امتداداً مباشراً لطله حسين. لذلك يجب أن نفهم فقرة كالفقرة السابقة في ضوء فقرة أخرى وردت في المقدمة بصدد حديث عن مسيح الكتاب «من نصوص طه حسين وإليها»:

«وبقدر ما تسمى هذه الحركة النهجية - في النهاية - إلى فهم بناء فكر طه حسين النقدي فإنها تسمى إلى امتلاكه؛ ذلك لأن الفهم تملك للمفهوم، بمعنى القدرة على إعادة صياغته بعد اكتشاف العلاقات بين عناصره التركيبية. ونعمدي قدرتنا على فهم فكر طه حسين النقدي تتحدد قدرتنا على الحوار المتكافئ معه، [وعلى تجاوزه في] آن. وبالحوار والتجاوز نظل محللين لأفكاره ونقائده صاحب هذا الفكر، ونضيف إلى عقلانيته التي تقبل التجدد من خلال النقي. ولقد علمنا طه حسين - في الجامعة وبالجامعة - أن فهم لنتلك. وأن نمتلك لتتجاوز. ولم يعلمنا أن نجعل من فكره وثناً نعبده، أو وثناً نرجمه، أو أن نقع بكتابة «حاشية» أو «تقرير» على فكره».

فالذي يطمح إلى تجاوز فكر طه حسين لا يتوقف عند اتباعه الذين لم يفلحوا حتى في تقليده، ولكنه يعود إلى المنبع محاولاً أن يدرس كل إمكانياته. هذا أيضاً منطقي وسديد. ولكن كيف ندرس فكر طه حسين، أو أي فكر آخر؟ إننا ندرسه حسب مقولات فكرية معينة، مستمدة - في القسم الأكبر منها - من ثقافة عصرنا. ولكننا إذا لم نراع في الوقت نفسه مادة الفكر الذي ندرسه، كنا بعمرض أن نخضع هذا الفكر لتحطيط لا يناسبه، إما لأنه أوسع أو أضيق منه. وهذا هو الخطأ الذي حاث حول الدكتور جابر عصفور؛ دفعه إليه تشبه بالمقولة السبوية. وحاشا منه احترامه لتوقائع التاريخية. وقد أمنت المقولة السبوية في هذا البحث - ولا نتحدث الآن عن السبوية بصورة عامة، كعصمة أو كمسح في البحث - أنها لا تصلح للتطبيق في جميع الأحوال. فالحكم دائماً هو مادة البحث، ثم شكل هذه المادة. فكلمنا كانت مادة البحث عرضه لتعيرات مهمة كانت العصمة السبوية مضللة، لأنها مبنية على افتراض الثبات. وكلمنا

كانت المادة المفكرة مصوغة في أشكال غير مباشرة (كالأشكال الصية) كان إحصاءها لبية فكرية (لافية) متوقفاً عن تجريدها من شكلها، أي على تشويها بصورة من الصور وكلتا الصفتين (التغير والشكل الفنى) متحققتان في نقد طه حسين. ولذلك انطوى هذا القسم من كتاب الدكتور جابر عصفور على تعسف ما. وكلمة «التعسف» قد لا تكون دقيقة في الدلالة على المعنى الذي أريد؛ فالدكتور جابر لا يشوه معاني النصوص التي ينقلها أو يشير إليها عند طه حسين، ولا يبرز بعضها دون بعض ليحتج لرأى مقرر سلماً، إن احترامه لتوقائع يعدل محاولته المستمرة لبحث عن «صيه» لا تواتيه ونتيجة هذا النقص هي أن يمسك بالأطراف المهمة للمفكرة التي عبر عنها طه حسين في سياق خاص أو سياقات خاصة (بمحصيا الباحث بدقة) ويعرضها في تسلسل منطقي، بشده نحو دلالة عامة لم تكن من لوازمها. نعم هذا هو ما يعيه المؤلف بالتجاوز. ولكن الخط الذي لا يسمى «تجاوزه» في مثل هذا «التجاوز» دقيق كالشمرة. وآيته أن يحيط الباحث بكل أبعاد النص، وألا يخرج عن هذه الأبعاد. إننا لا ننسجرح مثلاً - لمناقشة المؤلف لفكرة «أن الأدب مرآة للمجتمع» عند طه حسين بالصورة الآتية.

«إن أسر العمل الفنى في سجن المشاكسة مع (الحياة الواقعة)، وإحصاءه الحكم لقانون العلة، يؤكد أننا في قلب الهاكاة الذي ينصر - دائماً - بالصدق. والصدق تطابق بين طرفين، وعلاقة يدعى فيها المصول إلى عته

«وكيف يمكن أن يحرر الأديب غيره وهو سجين هذه الحرية التي يولد في دون أن يكون له دخل فيها؟» وعددت ثنت الخبرة ونسب نفس تقدر. وتغلبو لمرآة الأدب فاعلية مستقلة بنفس القدر الذي تنى عنها هذه الفاعلية..

«وتتحول العمل الأدبي بسبب ذلك، تدريجياً، إلى وسيلة لتحذروعى المثلي بمجتمعه، وتنقذه من متج مشارك في العمل الأدبي إلى مسهلك سلبى للعمل» (ص ص: ١٢٢ - ١٢٣)

لم أورد الفقرة بنهايتها إشاراً للاحتصار. وأرجو أن أكون قد حاولت على جميع المؤلف كما هي. إن محور هذه الفقرة هو أن الأدب لا يمكن أن يكون محاكياً للحياة ومؤثراً فيها في الوقت نفسه (وقد قال طه حسين بالمفكرتين جميعاً). ولكن الشانقص لا يأتي في الحقيقة إلا من دفع كل من الفكرتين إلى مدى لا تشبه ولا تستلزمه نصوص طه حسين. «القول بمشاكسة الحياة بواقعة لا يقتضى - بالضرورة - أن يكون العمل الفنى أسيراً في سجنها، والصدق لا يحتم إذعان المعلول لعته (إن صح أن طه حسين جعل العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة «معلول»



«عنه» - هذا الحرم القاطع - إلا أن يكون شيء قريب من ذلك قد وقع في «ذكرى أبي العلاء» - الذي يظهر فيه نوع من «سنة بالخدمة الوصية»

وقد أقيمت في هذه «المكرة فكرة أخرى أحسبها» وهي فكرة الختم لنفسى لتي عبر عنها المؤلف بكون الأديب «سجين هذه الحرية التي يولد بها دون أن يكون له دخل فيها» وحرية لأديب برأه مجتمع شيء - وحرية إزاء طبيعة الخاصة شيء آخر - وأدب الأديب - في رعبه متصرف - نوع من «محرر» على المجتمع - فأمر ما يتصور فيه أن يكون صحرًا إلى أقصى مدى الحرية «سنة للمجتمع» - مع كونه خاصًا أنه «الخصوص» - من لغة في بدرواته الشخصية ولكن المؤلف مرجع بين الفكرتين المتباعتين يؤكد امتحان الجمع بين كون الأدب مؤثرًا في مجتمع متأثر به أو «معلولاً» له - ولم يكن الجمع بينهما - اعتمادًا على خصوص طه حسين أيضًا - مستحيلًا لو أراد «المكرنان» - كما نرحبها طه حسين - تمكن أن تتافها كما تمكن أن تتكاملا - وهذا ما يعينه «بالأطراف المهمة» في بعض الأفكار عند طه حسين ولو التزم المؤلف حد «التحاور» - مقبول في دراسة نقدية لاكتفى بإثبات هذا اللبس أو الإبهام - دون أن يبره طه حسين أنه لم يقف - ولم يكن ليسلم بها ولكن المؤلف لديه - على ما يبدو - مقولة عن «استقلالية الأدب» - تعقل برأسها في هذه الفقرة - وكثير من فقرات الكتاب

كذلك يبدو لنا شيء من التعسف في مزج المؤلف (وليس طه حسين نفسه) بين الطبيعة الاجتماعية الفاعلة للأدب (أو وظيفته الاجتماعية) والطبيعة السلبية (أو شبه السلبية إن رددنا مبدأ من الدقة) للعملية الإبداعية - ثم بين هذه الصفة شبه السلبية وبين الجهد غير العادي الذي يصاحب عمله لإبداع في كثير من الأحيان - (ص ١٥٣ - ١٥٥ - ١٦٢ - ١٦٦ - ١٧٤ - ١٨٠) - فالموضوع الذي تناوله هذه الأفكار الثلاثة واحد حقا - ولكن زاوية النظر مختلفة - ليست العلاقة بين الفكرة الأولى والثانية علاقة تناقص (ص ١٦٣) - ولا بين الثانية والثالثة علاقة «تعارض» (ص ١٥٣) أو اختلاف في مستوى الفهم (ص ١٧٩) - كما يقو المؤلف ولكن الاختلاف الضمري بين هذه الأفكار الثلاثة يرجع إلى اختلاف زاوية النظر (أو المنظور) - وقد استعمل مؤلف هذه الكلمة أيضا ص ١٧٨ - ١٨٠ - وكانت كافية - لو اسرم مفهومها الحقيقي - لاستبعاد كل العلاقات السابقة (موضوع الواحد - وهو الأدب - ينظر إليه في الحالة الأولى من زاوية علاقته بآثار المؤسسات الاجتماعية - وفي الحالة الثانية من زاوية وجوده فقط - وفي الحالة الثالثة من زاوية علاقته بتدعيه - ولعل طه حسين حين تحدث عن الأدب من منظور ثلثي - تصور الوجود - كان أقرب إلى مفهوم «استقلالية

الأدب» مما يظل المؤلف - وإن لأرجوه أن يرجع النص لدى نقله (ص ١٦٢ - ١٦٣) عن «حصام» ونقد (ص ٥٨ - ٥٩) إلى إلحاح طه حسين على تشبيه الأدب ب«حجرات الطبيعة التي لا» - تنسق مثل هذا النص لدى «كتب في عريبتك» وهي لا تنسق حقا وبصريح ورونها وبهذا لتتلق مثل حقا آخر ركب في صيغة «- أدب» - يكون داحلا في مفهوم «استقلالية الأدب» - مع أن فكرة «مقدور الطبعي» - وإن كان من الاسم لا من حده لمكره مكافئ في نقد طه حسين

نقطة مظهر آخر يندب «التحاور في السجود» الذي يحدث عنه - فقد لا «تعمد» مؤلف في تفسير «طه حسين» - بل على العكس - ويكافئ حكيما حيث تبدو شيئا بعد انقضاء أفكار المؤلف - لاحظ طه حسين - قوة مرة أو صغيفة مرده - في كثير من صفحات الكتاب ومن أمثلتها الواضحة مناقشة المؤلف لموضوع «دانية الأدب» بالقبس في التاريخ (١٣٩ - ١٤١) - إن كثيرا من خصوص طه حسين نقب الأدب بقباس الواقع - فتجعله صورة صادقة للواقع - ومصدرا قويا من مصادر التاريخ - ولكن هذه الخصوص - من جهة أخرى - تؤكد أن في الأدب «قبس صادقة» ترجع إلى الصيغة الدانية التي تقدم بها للواقع - ولتي تعتمد على معنى الأدب بهذه الوقائع - إلى حد لا يكون «تجاوز» أفكار طه حسين ويمكن أن يبحث - مع طه حسين أو بعد طه حسين - عن طبيعة هذه القبس المصادقة وعلاقتها بالقبس لأصبة الواقعية - يمكن أن ندرست ذلات أو بوجه نقد من دحل فكر طه حسين نفسه - ويظل تحاور هذا الفكر مسترعا ب«سجود» الذي - أما أن حول العمل الأدبي إلى مستويات - ونحدث عن «المسوى المعرف» كواحد من هذه المستويات - فمن سطح - وخلق قارئنا معنا - من فكر طه حسين لدخل في إطار نقدي آخر - ومثل هذا «التحاور» لا يصح إلا بد شء المؤلف أن ينفذ وقفه أخيرة - في فصل «أكبر» - لتقييم فكر طه حسين النقدي في مثل هذه الوقفة يمكن أن يتسع مجال المؤلف كي يسطر الفكرة الأحدث - ويبين ماد كانت أقدر على نفسه طبيعة العمل الأدبي - أما أن يلقبها «بفئة» - كما فعل - فإنه يندب لا يصف طه حسين ولا يصف نفسه - يقول المؤلف

«والفارق بين الأدب والمزج - على حد سحر - فارق يرجع إلى دانية التي يصح عمل الأدب - والتي تتر صورة عن صلب نفسه مصدرة ترتد إلى «معالاة الأدب» (هدد هي أفكار طه حسين) - ولدت مثل محتوى معلى بعض الأدب محتوى د ب - من حيث به ينفذ وجهه نظر الأديب في الواقع المقدمه - وبمعكس وقع اختلافي على وحدته - وكان هذا محتوى المعز

قسمه بين طرفين . يرتد أودها إلى أحداث أو وقائع  
تتصل بصحاح أدبي يعيش فيه الأدب . ويرتد  
ثانيها إلى انفعالات الأدب بهذه الأحداث  
والوقائع .

هذا الكلام الأخير هو كلام المؤلف . وقد عبرنا بكلمة  
«المستوى» بدلاً من «الاعتوى» الواردة في نفس المؤلف ليكون  
كثير انساقاً مع فكره . فمن الواضح . خلال كل مناقشاته  
«خاوراته» لأفكاره حسنة . أنه لا يقل قيمة العمل  
لأدبي . بل يحظى وشكلاً . أو معنى وعظاً . أو أصلاً وصوره  
ولكن قوته «ولديته» يصل اعتوى لمعنى للعمل الأدبي بمعنى  
ذاتي «إد» كان بعيداً عن فكره حسنة . وهو كذلك  
«انقطع» . فإنه غير واضح في التعبير عن فكر المؤلف أيضاً . بل  
إنه يُشير عبره شديد . فكيف يكون المستوى - أو اعتوى .  
سبباً هنا - معنى ذاتياً «أليست» المعرفة . بصريح اللفظ .  
معرفة بشي «خارج الذات» ؟ لعل المؤلف يريد معنى خاصاً عبر  
هذا المعنى المتبادر . ولكن مثل ذلك المعنى يحتاج إلى محال أوسع  
تشرحه . فضلاً عن أنه - في مثل هذا السياق - يحتل بأفكار  
طه حسين . ولذلك قلنا إن المؤلف لم يصف نفسه كما أنه لم  
يصف طه حسين .

وقد أن صرخ من مناقشة هذا القسم الأول  
بصريح - عن - عن ذات أنفسنا . فنقول إن هذا القسم كان  
يمكن أن يستقيم للمؤلف أكثر بما استفاد لو أنه اعتد على  
التاريخي في بحثه بدلاً من المنهج السبوي . ورغم - ولو أننا لم  
نعكف على نقد طه حسين كمكروه . وبسببنا أن يصحح لنا  
أفكارنا حول هذه النقطة وغيرها - أن أفكار طه حسين عن  
صناعة الأدب وصيغة النقد تنسج ويلئم بعضها مع بعض في  
حصص تصويري واضح . يبدأ من تفرقة حارمة بين «التاريخ»  
و«النقد» - مع - مع من شديد هو الأول - تنهى توحيد كامل  
بسبب . مع ميل أقوى إلى الثاني . وهذا الموقف المنهجي يمكن  
موقفاً فلسفياً أعظم بين الوصفية من ناحية والفلسفات الروحية  
والعقدية من ناحية أخرى (لعل لرحسود ثم كرونش تأثيراً في  
هذا الخوف من فكر طه حسين . وإن كنا نرى أن هذه المظنة  
حاج إلى مزيد من البحث) انتهى بتوافق واضح مع فلسفه  
صوهر . وانعكس على مصيرته النقدية الثمينة في صورة قريبة  
حد من مصيرته راسم حول علاقته التصميم بالتمدد . أو  
«البناء» - «السيح» في العمل الأدبي

في قسم الثاني من كتاب محفل اختلافاً واضحاً عن  
القسم الأول . النوع في هذا القسم الثاني باحث أسدوني معاً  
مع خصوص طه حسين النقدية على اعتبار أنها خصوص أدبية  
والمؤلف يتصل هذا الاعتبار في الفصل الأول «بين الأدب  
والنقد» . معتمداً على خصوص طه حسين حول طبيعة عمل الناقد

(في مؤرخ الأدب أيضاً) . ليقررو أنه نقد «دني» .  
«صحي» . ولكن هل هذا القول صحيح على إطلاقه ؟ إنه -  
فيما نرى - مرتبط بقضية لعلاقة بين تاريخ الأدب ونقد  
أن حد يربط كلاهما بالآخر «والى أي حد تفصلاً» . إن أي  
حد يسي الأول إلى العدم . وإلى أي حد يخص الثاني من  
ويبدو أن طه حسين - بينه في حل واضح هذه المشكلات  
تعددت النظرية هنا في مقدمه «الأدب الخاضع» سيده  
الاضطراب . وإن شئت فارجع حسنة . إلى متعلق من صحبه  
هذا الحكم . وسبب من هذا الاضطراب لم يكن موقفه من  
دنة بعد واضحاً أيضاً . ويبدو أن أيضاً أن هناك معضلة  
مهمة في تصور طه حسين الفكري «أحد» يسجل في عدد من  
مقالات «من بعد» التي كتبت عن أثر أزمة «الشعر الخاضع»  
- الأول أو الثانية - هي هذه المقالات ميل واضح إلى عرديه  
كتسسته الجماعية . مهدت لتحل شبه هام عن مهمة مؤرخ  
الأدب التي ظهرت في مقالات أخرى من حديث الأربعاء  
- كم ظهرت في الأدب الخاضع من جهة أخرى - في مهمة  
«أحد» (تتجه طه حسين ليقف على لعب عليه أدبية) وهي  
التي ظهرت في الخواص الأول والثالث . أما «نصف إثنى  
فصله كتاب» «منه انتهى» . وموقف طه حسين في هذا الكتاب  
واضح كل الوضوح . فهو - أولاً - كتاب نقدي وليس كتاب  
تاريخ أدب . وهو - ثانياً - كتاب عن شاعر لم يكن طه حسين  
يحب . ومع ذلك فقد فرغ له في عطلة الصيفية وخرج منه وقد  
بلغ مع هذا الشاعر إلى حالة إلا تكون هي الحب فقد كان فيها  
كثير من الفهم والمطف . ومما يجتهد الدكتور جابر عصفور في  
تفسيره على أنه تعبير معكوس عن حب طه حسين لأبي العلاء  
(حتى يسلم له الحكم المطلق الجارم على نقد طه حسين بأنه ذاتي  
محصر) فإن ذلك لا يطمس حقيقته الإنشائية . وهي أنه قراءة  
حقيقية خرج فيها طه حسين من دنيته بقترب من ذاتية انشائي  
اعتملة . هنا يبدأ التحول الثاني المهم في فكر طه حسين من  
«الذاتية Subjectivity إلى التيار الذاتي» - «the subjectivity»  
وهو ما يعني قبوله لمذهب الظواهر . ويتفق وتعاصف مع الفكر  
الوجودي في هذه المرحلة من حياته .

بالضبط لا تمثل هذه المعضلات بمشكلات مدخله . يمكن  
مرحلة ما إحصاءات في المراحل السابقة هاء وآثار في المرحل  
الثالثة . وهذا ما يحدد الباحث السوي مسود - الثورت هم  
من المتعديس . ويسمى أن تعبر الجزء يستتبع نعر بكل . ولديته  
تصل كثير من المشكلات مماثلة أمامه بدون حل

لقد أدت شي المؤلف هذا الموقف إلى إعقابه جانب مهم من  
فكر طه حسين النقدي وهو الخاطب عملي أو تطبيقي . الذي  
يمثل في مفهومه «للنقد» . ومكروبات النوق بوجه عام . أي  
بوصفه مهاراً تنطويها النقد عموم . وبوجه خاص في عهد «هد  
معين وهو طه حسين . إن هذا الجانب لا يمكن إحصاءه

عصمور على أخطاء لغوية نعلها بخاور العشرين ، اعمى ان تكون من اعمى المصححين . ولكن مبقى نقصر عن حرف مثل « القوة الأدنى » ( ص . ٩٤ ، ٩٦ ، ٩٣٠ ) فهذه ليست من جرائر المصححين . ولكنها من جرائر صاحب « النفوس الأعظم » علينا وعلى الناس

وكان أسنادنا رحمه الله . نحب أن نطبع في حديثه وحاولنا أن نسي - من ما نسيه بمقدوره فيه - إصدده حين أعورنا إيقاعه الذي يشبه السحر، ونمينا أن يالف القاريء في أماننا هذه صرياً من الكلام يحيط بالعرض ولا يتعداه . وقد رأيت زميلنا وأخانا الدكتور جابر عصمور يكتب المصححين والثلاث فيما كانت تنق به صفحة أو نحوها

وبعد مرة أخرى ... طعل « تجاوزت » ما كان مقدراً لهذا انفصال من صفحات . ولكني لم أتجاوز - علم الله - قدر الكتاب ، بل إلى لم أوفه حقه ، ولعل غلوت في علاقه ، فلا حسين واهم أن في هذا عصا من قيمته ، فقد تمر السنوات دون أن نطفر مثله حسيه أنه يثير - ربما للمرة الأولى في نقدا الحديث - أخطر قضايا التسج . ومع من ؟ مع القطب الكبير الذي ملأ الدنيا وشغل الناس ، وتاهت حقيقته بين أعدائه وأوليائه .

حصولاً كاملاً بمصره . حيث يدوب في مسائنها . وإن حار أن سحره كحره مسم لها . ولكن تثبيت المؤلف بالمقولات اسيوية جعل لا يسمح منه إلا ظلاله

ويبقى تحليل المؤلف للأشكال الفنية التي يتجدها الحديث النقدي عند طه حسين . وهنا يستخدم المؤلف كل الأدوات التي تنمى من علم الأسلوب ومن تفسير النصوص ( المرميوطيقا ) إلى جانب التحليل البيوي « ليمثلك » نصوص طه حسين حقا . ومع نبي أحاطه في تفسير كثير من نصوص طه حسين النقدية . وخصوصاً تلك التي تنمى إلى المرحلة الظواهرية من تفكيره ، فقد حلا أعمى كثيراً من نصوص المرحلة الوسطى . وأران من دلالاتها ما لم أتبه إليه قط ، مع أنه ، حين تستكمل له أدوات تفهم كما استكملها المؤلف ، وأصح وصوح الحقائق العلمية . وأنحص توضيحه لشكل « التمثيل الكنائى » في مقالات طه حسين عن الشعراء الجاهليين ، وتحليله الأسلوبى البارع لدلالة صير التكميم ، مجرداً ومسبقاً بآما ، في معظم مقالاته ، مما جمعه أشبه « بلارمة » صده .

وبعد . فإن أساذنا ، طيب الله ذكروه . لا يمكن أن نذكره .

أجدنا رداً أخطاء في النعمة وقد وقعت في كتاب الدكتور جابر

## ت . س . إيوت في المجلات الأدبية (١٩٣٩ - ١٩٥٢)

في العدد الرابع (يوليو ١٩٨١) من مجلة «فصول» كتب الدكتور ماهر شفيق فريد دراسة قيمة وشاملة بعنوان «أثر ت . س . إيوت في الأدب العربي الحديث» وكانت قد عيّنت في الفترة الأخيرة بدراسة مجلاتنا الأدبية ودورها في الأدب العربي الحديث في حقبة لم تتعرض بعد للاستقصاء والرصد الشامل . وهي الحقبة التي بدأت قبل الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ وانتهت ببداية حقبة جديدة في يوليو ١٩٥٢ . وكان مما شاقني في دراسة تلك الحقبة أن أتعقب كتابات أدبائنا عن إيوت وتقديمهم إيائه للقارئ العربي . وخرجت من ذلك ببعض الملاحظات ألفت عليها هذا المقال الذي أرجو أن يكون مكملاً لبعض جهد الدكتور فريد .

وعلى ذلك لمادة المقال مستفاداً أساساً من المجلات الأدبية للحقبة السابقة؛ لأن هذه المجلات كانت مهتمة بالكتابات الأولى عن إيوت من ناحية ، فضلاً عن أنها - بتواريخها المبكرة - ترد التواريخ اللاحقة لما كتب عن إيوت - في كتب أو أجزاء من كتب - إلى أصلها . وبذلك تضع الظواهر في إطارها التاريخي الضروري في مثل هذه الحالة ؛ أعني حالة الرصد وتتبع تطورات الظواهر . وبذلك أبعثاً تلقى ضوءاً لا غنى عنه في معرفة أثر إيوت في أدبنا الحديث . وسوف مرتب هذه الكتابات هنا ترتيباً تاريخياً مع موجز لكل منها؛ قبل أن نتعرض لتحليلها والحكم عليها .

ويستمد من هذا الخبر أن ناقله لم يكن على دراية كافية بإيوت ؛ فقد سلكه في سلك النقاد في الوقت الذي كان فيه إيوت - عام ١٩٣٩ - شاعراً معروفاً أيضاً .

### ٢ - الشعر الحديث : إبراهيم ناجي

في أغسطس ١٩٣٩ نشرت مجلة «الهيئة الجديدة» الشهرية مقالاً بهذا العنوان لتأجج<sup>(١)</sup> ، تحدث فيه عن خصائص هذا الشعر وعلاقته بالرمزية التي يسمي شعرها في فرنسا - كما يقول - باسم «شعر الخمس أو موسيقى المعرفة» (ربما يكون

### ١ - خير مذكر عن إيوت

في ٣٠ مايو ١٩٣٩ نشرت مجلة «الثقافة» الأسبوعية في باب «أبناء وآراء» خيراً ملخصاً عن الملحق الأدبي لصحيفة التاجز جاء فيه

«كان ت . س . إيوت الناقد الإنجليزي المعروف قد عقد في إحدى دراساته انشائية مقارنة بين شلي ودرايدن، فصل فيها درايدن ، وشاد بشعره ، وأشار إلى ما في شعر شلي من حروح على المؤلف . وقد تطوع للرد على هذا النقد فريق من النقاد الإنجليز، كان آخرهم الأستاذ س . لويس»<sup>(٢)</sup> .

أما ترجمة هذه الأسطر التي أصبحت أربعة هنا فنقول -  
مع ملاحظة التصحيح الذي لجأ إليه الشاعر ، أى إحقاق هبة  
البيت الأول ببداية السب الثانى لحق ما يسمى فى العربية  
Engablement معنى . التدفق أو الخريان

لا ماء هنا ولكن لا أكثر من صخر  
صخر ولا ماء والطريق الرمية  
الطريق تخرج فوق الصخر بين الجبال  
الجبال التي من الصخر بلا ماء .

ويقفر ناجى قفزة أخرى فيتخطى ستة أسطر من النص  
الأصل حتى يصل إلى هذين السطرين :

There is not even silence in the mountains  
But dry & sterile thunder without rain

وهذه ترجمتها :

بل ليس نمة فى الجبال سكون .  
ليس سوى رعد عقيم جاف بلا مطر .  
أما نقله لرأى إليوت فى الشعر فلا ندرى مصدره ، ولكنه  
يبدو متجانساً بالملاحظة الواردة مع ما هو مشهور من رأى إليوت  
وعكسه حول الشعر .

### ٣- من الأدب الإنجليزي : نور شريف

فى ١٦ مايو ١٩٤٥ نشرت مجلة «الفجر الجديد»  
الأسبوعية مقالا تحت هذا العنوان لنور شريف<sup>(١)</sup> (الدكتورة  
وأستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة الإسكندرية فيما بعد) وفيه  
تحدثت عن المدارس الشعرية فى الأدب الإنجليزي ، وتناولت  
قصيدة «الأرض الخراب» وقالت إن إليوت صور فيها «الخلال  
النظام الاقتصادى والاجتماعى ، وتأثير هذا الاخلال فى  
يعيش فى ظله . وكانت «الأرض الخراب» أول محاولة حديثة  
فى الشعر لسط حقيقة العالم الصناعى وما لازمه من قذارة وفقر  
إلى غيرهما من الحقائق التي ظلت بعيدة عن الشعر الإنجليزى  
منذ العصر العكورى . ولكن إليوت بمواجهة المجتمع الصناعى  
المحلى واكتشاف تعاقب مثل الآلية صدم هو الآخر صدمة ارتد  
على أثرها إلى عالم الماضى والكنيسة الأنجوسكسونية .

ثم تناولت الكاتبة - بعد ذلك - جماعة الشعراء التي  
عرفت فى الشعر الإنجليزى بيساريتها، فتحدثت عن أودن وسندر  
وداى لويس . وقد تأثروا - كما نقول - بكتابات انغلامه  
العلمين الماديين التي أثبتت صحتها روسيا الحديثة ، ومن هنا  
عسروا كل شئ تفسيراً اجتماعياً .

ومن الملاحظ أن «الفجر الجديد» كانت أول مجلة يسارية  
تظهر فى مصر بعد الحرب مباشرة ، وأنها حاولت باستمرار أن  
تقدم تفسيراً ماركسياً للأدب والحياة . كما يلاحظ أن كاتبة المقال

لذلك صفة عما أسماه الدكتور متدور بعد نحو ثلاث سنوات  
باسم «الشعر الملهوس» . ثم يحدث ناجى عن بعض الشعراء  
الذين أثروا - كما يقول - فى الأدب الحديث وكلهم إنجليز ، فبدأ  
بكيلج وهاردى وترجم بعض أشعارهما (ولا ندرى ما صلتها  
بالشعر الحديث معنى وتاريخاً؟) حتى وصل إلى قوله :

ويبقى الآن شاعر متناه فى التجديد ، ولكنه عظيم القيمة  
وجدير كل الحداثة أن يقرأ لأنه الوحيد الذى سيحسد ، ذلك  
هو الشاعر S. Eliot إليوت . (هكذا فى الأصل) .

وأبت أنه يجمع بين القديم والجديد ، وترى فى قصائده  
أشواً من الموميرية والمتونة ، إلى القصائد التي تصف لك  
شوارع نيويورك إلى تلك التي تصف لك الحرب الأوربية  
وهو . ويسميه بعضهم من شعراء «الصخر» كبودلير وبو .  
وهم شعراء ساخطون على رماهم ، ولكن إليوت ساحط ، غير  
أنه ليس بخارج عليه .

يقول فى سخطه على العصر الحاضر ونحن فى عصر  
أطست فيه النظم ، وانتزعت الثقافات ، وأنا لرى التدمير يموت  
كل ما هو جليل وعظيم فى الروح والمعيشة ، ومن قصائده :

### الأرض الخربة

لا ماء هناك بل هناك صحور . صحور بلا ماء ، وهذه  
رمل ، وقد حرم الصمت على رأس الجبل . كنهان بركة وهذه  
وهما عريان لا بمطران !

ورأيه فى الشعر أنه «اللمط العالى والعاطفة المرتبة  
المضروعة» أو بعبارة أخرى «إلغام وعاطفة مرتبة منسقة»  
وتحت ضغط كبير .

ويعتزم ناجى مقاله بعد ذلك بالإشارة إلى المدارس التي لا  
تفهم (بضم التاء) ، وهيها عنده أنها تصور الحياة المريضة،  
وتنصرف إلى تسجيل خصوصيتها، ولا تبعاً بالجمهور

فى هذا المقال المتسر فى نماذج وأحكامه خلط كثير بين  
مفاهيم واضحة التميز والتعدد فى الشعر ، ولكن هذه قضية  
أخرى . أما نصبة إليوت فى المقال فمن الملاحظ أن الشاعر - كما  
هو واضح فى النص السابق - لم يقرأ عملاً كاملاً لإليوت فيما  
يسمى ، وإنما اعتمد على مقال فى صحيفة أو أكثر . وفى نصه  
السابق أيضاً أول إشارة فى العربية لقصيدة إليوت المشهورة ،  
ويكن ترجمته للسطرين السابقين من مقطعها الخامس لا تدل  
على احترام للنص أو فهم له ، فالسطران فى الأصل يقولان :

Here is no water but only rock  
Rock and no water and the sandy road  
The road winding abt among the mountains  
Which are mountains of rock without water

حاول أن تفسر قصيدة إليوت على هذا الأساس ، وقدمت - لأول مرة بعد مصطلح «الأرض الحربة» الذي اختاره ناجي- مصطلح «الأرض الحراب» عنواناً اشتهرت به قصيدة إليوت في العربية بعد ذلك

#### ٤- الأرض الحراب : نور شريف

في ١٦ يونيو ١٩٤٥ نشرت «المعراج الجديد» مقالاً بهذا العنوان لنور شريف<sup>(١)</sup> أيضاً ، استلكت بقولها : «يتزعم ت. س. إليوت جماعة من الأدباء الإنجليز تركت أثراً فعالاً في الأدب الإنجليزي ، وخاصة في عشرينياته» وكان من هذه الجماعة باوند وجي.س. جويس ولورنس ورجينيا وولف . ثم تناولت القصيدة بالمرص والتحليل . ولكنها بحثت على إليوت في النهاية مانعاً عليه هارولد لاسكي من أنه أصبح رجياً جباناً ، لأنه لم يؤد رسالته للمجتمع كفتان ، إذ وجه اهتمامه إلى تحرير نفسه من الحراب المحيط به، معرضاً عن الحالة التعممة التي تروح تحنها أغلبية الشعب .

ومن الملاحظ أن هذا المقال وسابقه كانا يمثلان أول جهد مدرّوس لتقديم إلوت إلى القارئ العربي ، بالرغم من اختصارهما معاً على قصيدة واحدة ورؤية محددة لهذه القصيدة .

#### ٥- ت. س. إليوت : لويس عوض

في يناير ١٩٤٦ نشرت مجلة «الكاتب المصري» الشهرية مقالاً مطولاً بهذا العنوان للويس عوض<sup>(٢)</sup> ، يعرض فيه الكاتب لظهور إليوت وقصيدته «أغنية العاشق بروفوك» التي عدّها أهم شعره ، فضلاً عن كونها لغت إلى الانظار ، ويربط الكاتب القصيدة بالشعر الإنجليزي فيما بين الحربين ، ويعرض لعموم هذا الشعر وأسباب ذلك العموم . ثم يتحدث عن استبحاء الميثولوجيا اليونانية والرومانية ، وتأثير إليوت بالتراث المسيحي وكومبديا دانتي . وبعد الكاتب قصيدة «الأرض الحراب» بمثابة ملحق ثقافات شرقية وغربية قديمة وحديثة، وثنية ومسيحية . ويخرج على تأثير إليوت بتجاربه الشخصية بوانسحابه منزماً أمام اقوى الحصارية الجديدة التي تسحق الفردية سحقاً . وبعد الكاتب إليوت «نقطة تحول في تاريخ الشعر الإنجليزي» ، ويناقش أثره في مدرسة بأكملها من الشعراء لشباب ، ويعرض لمراحل تطوره حتى بلغ مرحلة الشعر الفلسفي و«متأثير بقى ولكن الكاتب ينهى إلى أن إليوت حامل هدم كما قال عنه ستيفن سندر ، ورحل بشئ إلى القديم وعصوره . عثت ابرجوازية والديمقراطية ، وينتهي بالرجعية والعاشية ويختم المقال بقوله : «رداً لم عد ناساً من أن يقول إن العاشية إسمالاً هي الاصطناعية الصناعية» اتصحت أصول هذا الانحاء وأمثاله في الشاعر الرجعي للناقد الرجعي توماس ستيرنر إليوت .

من الملاحظ على هذا المقال أنه أوفى مقال ظهر عن إليوت حتى انتهاء الحقبة ، وأنه يلتقي مع مقال نور شريف السابق في رؤيته لإليوت وحكمه عليه . وكان لويس عوض في تلك الفترة قد أعلن - في مقدمته لديوانه بلوتولاند - أنه ماركسي . ولكن من الملاحظ أيضاً - كما أشار الدكتور ماهر فريد في دراسته المذكورة - أن بعض المعلومات وتوزيع وردت خطأ في كتابه وفي الأدب الإنجليزي الحديث الذي يضم هذا المقال ، ومنها تأريخه لظهور قصيدة «بروفوك» بعام ١٩١٧ في المقال (عام ١٩١٤ في الكتاب) وصحت ١٩١٥ كما ذكر الدكتور فريد . أما أن لويس عوض قد عد إليوت «شاعر الإنجليزية الأولى» فهذا رأي . وإن كان وليد الحمسة العمرة لإليوت، الذي اتضح أثر شعره على ديوان «بلوتولاند» .

#### ٦- هملت : عبد القادر الساحي

في ٧ مايو ١٩٤٦ نشرت مجلة «الثقافة» مقالاً تحت هذا العنوان للساحي<sup>(٣)</sup> ، وقد استلته بعرض آراء إليوت حول مسرحية «هاملت» و«محوه عليها» وعده إيها «عملًا فاشلاً» . وعلق الكاتب على ذلك بقوله : «وقائل هذه العبارة ت. س. إليوت» وهو أكبر النقاد وأبعدهم صوتاً في العالم الأنجلو ساكسوني . ثم عرض لما كتبه إليوت عام ١٩٢٣ حول «وظيفة النقد» ولكنه خالفه فيما يتعلق بهاميت ومسرحيته .

ومن الملاحظ أن إليوت في هذا المقال كان قد بدأ يشغل الكاتب بأرائه . وإن كان الكاتب قد بالغ في استخدامه صيغة «أعمل التحصيل فيما يتعلق بمكانة إليوت في النقد» وبدون أنه فعل ذلك على سبيل إقناع القارئ بالقصبة من وجهة نظره ، وتلخص في الإعجاب الشديد بالمسرحية وطلب .

#### ٧- من آراء ت. س. إليوت : محمود محمود

في ١٦ يناير ١٩٥٠ نشرت «الثقافة» مقالاً تحت هذا العنوان لمحمود محمود<sup>(٤)</sup> ، قدمه بقوله : «ت. س. إليوت كاتب إنجليزي معاصر له مذهب خاص في كتابة القصة» وله آراء طريفة في النقد الأدبي ونقل بعض هذا للقارئ العربي . ثم ألخص بعض آراء إليوت في «معي الثقافة» وتأثير الأدب ، من حديث له مع مراسل صحيفة أوروبية ونعت هذه العديدين ساق الكاتب آراء إليوت بعير تعليق أو إشارة بصادرها . وبكته عقب في ختام المقال بقوله : «هذه شذرات من آراء ت. س. إليوت الأدب الإنجليزي المعاصرة أقدمها للقارئ العربي لتشجع فيه قوة الفكر وأصالة النقد» .

ومن الملاحظ أن كاتب المقال لم يكن على دراية كافية بإليوت ؟ فقد ذكر وهو يقتبس من إجابات إليوت لأسئلة المراسل الأوربي أن له كتاباً عن «التقيد» وما هو بكتاب .



سبب مقاب طوبل بعنوان «التقاليد والموهبة الفردية» كما هو معروف الآن .

#### ٨- مقومات الشعر الإنجليزي : رشاد رشدي

في ١٢ مارس ١٩٥١ نشرت «الثقافة» الحلقة الأولى من سلسلة هذا العنوان لرشاد رشدي<sup>(٨)</sup> ، من خمس مقالات . وفي المقال الأول عد إليوت «من كبار الشعراء المحدثين» وتحدث رشاد رشدي عن تنوع موضوعات الشعر الإنجليزي الحديث ، وكيف أن القوة العاطفية التي تكمن وراء الشعر مازالت تربط بين القديم والحديث . وفي المقال الثاني<sup>(٩)</sup> تحدث الكاتب عن امتداد الشاعر في كل العصور التي سبقت بحيث لا يصبح نتاجا لعصره محسب ، بل نتاجا لكل ما انحدر إليه من تقاليد شعرية . وأشار إلى أن ثمة حدودا ثلاثة عريضة يشترك فيها أغلب الشعراء الإنجليز وهي : التمرد على حياة الآلة ، والرجوع إلى حياة الروح ، ولقدورية أو الحبرية . وفي المقال الثالث<sup>(١٠)</sup> ناقش خط التمرد عن حياة الآلة ، ومثل بقصيدة «الرجال الخوف» ، واقتبس منها مقطعات طويلة فضلا عن بعض أبيات من «الأرض الحراب» . وفي المقال الرابع<sup>(١١)</sup> ناقش خط العودة إلى حياة الروح ، ومثل بالقصيدة نفسها مرة أخرى ، ثم اقتبس بعض أبيات من قصيدة أخرى لإليوت لم يذكر صراحة . وفي المقال الأخير<sup>(١٢)</sup> ناقش خط الحبرية دون أن يظل بشيء من شعر إليوت ، مكتفيا بشعر زملائه وفلامذته .

ومن الملاحظ أن الكاتب لم يذكر أي مصدر في كراسته هذه ، بالرغم من استخدامه لبعض آراء إليوت نفسه حول الشعر الحديث واتصال القديم بالحديث ، وصلة الشاعر بعصره وكل العصور، ومحداره من التقاليد ، وكذلك حساسية الشعراء المحدثين ومفومات هذه الحساسية ، وكلها عناصر أقام عليها دراسته نفسها التي اقتبس فيها - كما أشار الدكتور فريد في دراسته - بعض آراء إليوت في مقدمته لكتاب «كتاب صغير لشعر» الذي وضعه آن ويذر ، وهي آراء لم يرقها الدكتور رشدي إلى مصدرها .

#### ٩- الرجال الخوف : عبد الغفار مكاوي

في ١٥ ديسمبر ١٩٥٢ نشرت «الثقافة» ترجمة لقصيدة «لرحل الخوف» لإليوت قام بها ع م<sup>(١٣)</sup> (الدكتور عبد الغفار مكاوي الذي وقع اسمه بالخرفين الأولين) وكانت هذه أول ترجمة كاملة لإحدى قصائد إليوت خارج الفترة .

#### هوامش :

( ١ ) « الثقافة » : ٢٢ ص ٤٢

( ٢ ) « الثقافة » : أغسطس ١٩٢٩ ص ٣٢ - ٣٥

وبالرغم من الاجتهاد الكبير الذي بذله المترجم في نقل هذه القصيدة الأقل صعوبة من زميلاتها فقد تغاضى عن «الفتح» الذي وضعه إليوت تحت عنوان القصيدة وهو A penny for the Old Guy وترجمتها : «سنت أو قرش للعجوز» وهي عبارة كانت تأتي على لسان الشحاذين في الشوارع ، وقد دخلت بعضها في بعض الأغاني الشعبية

كما تغاضى المترجم عن بعض المعاني للحدثة في القصيدة مثل عبارة : Prickly Pear التي تكررت أربع مرات ، بمعنى «شجر التين الشوكي» لا بمعنى «شجرة الصبار» . ولكنه ترجم عبارة For Thine is The Kingdom بعبارة «المثل لك» في حين أن رشاد رشدي كان قد ترجمها حرفيا بعبارة «لأن ملكك يا إلهي ملكك»<sup>(١٤)</sup> . ومن الواضح أن ترجمة مكاوي أقرب إلى العبارة العربية المشهورة في التراث الإسلامي . ويبدو أن صديقه صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن فهمي قد راقبها العبارة على هذا النحو فجعلها الأول - بعد ذلك - عنوان لإحدى قصائده، وجعلها الآخر عنوانا لإحدى قصصه .

وستطرح أن ملخص من هذا العرض لكتابات أدبنا عن إليوت ونقدتهم إياه للقارئ العربي . ببعض الملاحظات الأساسية :

الملاحظة الأولى أن مجلة «الثقافة» كان لها نصيب الأسد في هذا التقديم ، على حين لم تلتزم مجلة «الرسالة» أو كتابها إلى إليوت على الإطلاق .

الملاحظة الثانية أن معظم الذين قدموا إليوت وكتبوا عنه في تلك الفترة كانوا من المشتغلين بالإبداع أساساً ، ابتداء من إبراهيم ناجي إلى عبد الغفار مكاوي ، وإن أول نص كامل مترجم من شعر إليوت لم يظهر إلا في بداية الفترة الثالثة بعد يوليو ١٩٥٢ .

الملاحظة الأخيرة أن هذه الكتابات المبكرة ظلت محصورة في نطاق خيخ دون أن تتجس في توسيع شهرة إليوت كما حدث في الحقبة التالية ، وأنها - أيضا - انقسمت عند تقييم إليوت وشعره إلى قسمين : قسم يراه عظيما وحديرا بالخلود ، وقسم يراه رجعيًا ، ولكن كلا القسمين تحمس له الكتاب في النهاية

« على شمس »

- ( ٣ ) الفجر الجديد ١ من ٧ - ٨ .  
 ( ٤ ) الفجر الجديد : ٣ من ٢٣ - ٢٤ .  
 ( ٥ ) الكاتب المصري : ٤ من ٥٥٧ - ٥٦٨ .  
 ( ٦ ) الصدا ٣٨٤ من ١٨ - ٢١ .  
 ( ٧ ) الثقافة ٥٧٧ من ٦ - ٧ .  
 ( ٨ ) الثقافة ٦٣٣ من ٦ - ٧ .  
 ( ٩ ) الثقافة ٦٣٦ من ٢٠ - ٢٢ .  
 ( ١٠ ) الثقافة ٦٣٨ من ١٣ - ١٥ .  
 ( ١١ ) الثقافة ٦٣٩ من ٢١ - ٢٣ .  
 ( ١٢ ) الثقافة ٦٤١ - ٦٤٢ من ٢٠ - ٢٣ .  
 ( ١٣ ) الثقافة ٧٢٩ من ١٧ .  
 ( ١٤ ) الثقافة ٦٣٩ - ٦٦٠ مارس ١٩٥١ من ٢١ .



# الهيئة المصرية العامة للكتاب

بمكتبات الهيئة وفروعها بالمتاحرة والمحافظات

تقدم

## مكتبة عربية

أبو النصر لغاري  
في الذكرى الألفية لوفاته  
تصنيف د. إبراهيم مدكور  
٤٠٠ قرش

## مكتبة ثقافة

الحياة على ورق  
سمير صبحي  
٢٥ قرش  
الخلافة والتسمية  
عبد المولى  
٢٥ قرش

## المجلس الأعلى للثقافة

الروائع من الأدب العربي  
لعصر الجاهل - الجزء الأول  
إشراف ومرحمة  
يوسف حبيب  
٥٠٠ قرش

## مصر النهضة

التراث السياسية والاجتماعية  
بين المحدثين والمحدثين  
(دراسة تاريخية في فكر  
الشيخ محمد عبده)

## مصر النهضة

جميع اللغة العربية  
(دراسة تاريخية)  
د. عبد المنعم الدسوقي الحمصي  
١٠٠ قرش

## تراث

لغات الإشارات  
والحمد لله  
قدم له وحققه وعلق عليه  
د. إبراهيم بسيوني  
٩ حيات

## مرحبات عربية :

الدعوة والدور

عبد الله الطوحي

٨٠ قرشاً

## الإبداع العربي

مدية الباب (قصص قصيرة)

أحمد الشيخ

١٠٠ قرش

١٠٠ قرش

بمكتبات الهيئة وفروعها بالمتاحرة والمحافظات

١٩٩٩

# كشاف المجلد الثالث

إعداد : أحمد عنتر مصطفى

## (أ) كشاف الموضوعات

م	عنوان المقال	اسم الكاتب	الإحالة
١	أثر ت. س. إليوت في و. ه. أودن (رسالة جمعة)	التحرير	ع ٢٣٠ - ٢٣٢
٢	أثر شوقي وحافظ في إبراهيم طوقان	يوسف بكار	ع ٢٥٦ - ٢٦٤
٣	أثر فيديريكو جارثيا لوركا في الأديب العربي المعاصر	أحمد عبد العزيز	ع ٢٧١ - ٢٩٩
٤	أحمد شوقي وأزمة القصيدة التقليدية	علي البعل	ع ٣٣ - ٥١
٥	أدب الشمعة بين الناصبي والميكالي	محمد يونس	ع ١٢٨ - ١٣٨
٦	الأديب المقارن بين المهتمين الفرنسي والأمريكي	عبد الحكيم حسان	ع ١١ - ١٧
٧	الأديب المقارن والدراسات المعاصرة	أمينة رشيد	ع ٤٨ - ٥٨
٨	الأديب المقارن والسلف الأدبي	رجاء عبد المنعم جبر	ع ٣٦ - ٤٧
٩	إدراج المنطلقات وأحادية النظرة (تقرى)	عبدى حافظ	ع ٢٣٣ - ٢٤١
١٠	إشكالية الأديب المقارن	كمال أبو ديب	ع ٧١ - ٨١
١١	إطار لتأثير شوقي في الشعر المصري	علي الشاذلي	ع ٢٣٦ - ٢٤١
١٢	الأندلس في شعر شوقي ونزه	محمود علي مكي	ع ٢١٠ - ٢٣٤
١٣	الإنسان والبحر	رضوى عاشور	ع ١٢١ - ١٢٧
١٤	ألف ليلة وليلة في المسرح المصري	هيام أبو الحسن	ع ١٧٣ - ١٨٤
١٥	أما قبل	رئيس التحرير	ع ١ / ٤
١٦	أما قبل	رئيس التحرير	ع ٢ / ٤
١٧	أما قبل	رئيس التحرير	ع ٣ / ٤
١٨	أما قبل	رئيس التحرير	ع ٤ / ٤
١٩	أو. هيري ونظرية القصة القصيرة (ترجمة)	نصر أبو زيد	ع ٩٣ - ١٠١
٢٠	بؤس حافظ بين الحقيقة والوهم	أحمد محمد علي	ع ٩٣ - ١٠١
٢١	البنسجة والبنوكة (ترجمة)	عصام بهي	ع ١٦١ - ١٨٤
٢٢	البوفاوية في الرواية المصرية والتركية	محمد هريدي	ع ١٣٩ - ١٤٣
٢٣	التأثير والتقليد (ترجمة)	مصطفى ماهر	ع ٤٨ - ٥٨
٢٤	تاريخ الأدب المقارن في مصر	عطيه عامر	ع ١٣ - ٢٧
٢٥	تحقيق لغة النص إلى القوافي	سعد معلوح	ع ١٢٢ - ١٤٠
٢٦	تراث جماعة السيوف النقدي	إبراهيم عبد الرحمن	ع ١٣٥ - ١٥٨
٢٧	ت. س. إليوت في المحلات الأدبية (مناقشات)	علي شلش	ع ٣١١ - ٣١٥
٢٨	التضاريف الأسلوبية وإبداعية الشعر	عبد السلام المسدي	ع ١٠٧ - ١١٩

٢	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٢٩	التكرار الخطي في شعر حافظ	محمد عبد المطلب	ع ٢ - ٤٧ - ٦٠
٣٠	تأثير التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية	صبرى حافظ	ع ٢٢٩ - ٢١٥ / ٢
٣١	لوازن البناء في شعر شوقي	عمود الربيعي	ع ١ - ٦٨ - ٧٧
٣٢	«جرعة قتل» بين إليوت وصلاح عبد الصبور	عبد الحميد إبراهيم	ع ٤ - ١٩٣ - ٢٠٣
٣٣	حافظ وشوقي ورعامة مصر الأدبية	شوقي صيف	ع ٢ - ١٥٥ - ١٧٣
٣٤	الحدالة في الشعر (ملوة) - إعداد -	محمد بنوى	ع ١ - ٢٦٠ - ٢٦٨
٣٥	الملكية والواقع	غراء حسبي مهنا	ع ٤ - ١٢٣ - ١٣٤
٣٦	حول كتاب «الشعر وصنع مصر الحديثة» (ردونعيب)	منح خوري	
٣٧	خصائص الأسلوب في الشوقيات (عرض)	ماهر شفيق فريد	ع ٢ - ٣٧٣ - ٣٧٨
٣٨	دلائل الفترة الشعرية	محمد عبد المطلب	ع ١ - ٢٦٩ - ٢٧٨
٣٩	الدائبة والكلاسيكية في شعر شوقي	محمد زكي العشماوي	ع ١ - ١١ - ١٧
٤٠	الرومانسية الفرنسية بين الأصل والترجمة في قصص المظلوم	محمد مصطفى بنوى	ع ١ - ٦٣ - ٦٧
٤١	رومي وجوليت على المسرح المصري	ليلى عثمان	ع ٤ - ١١٤ - ١٢٢
٤٢	«المت عدى» تحليل للمضمون الفكرى والاجتماعي	رمسيس عوض	ع ٤ - ١٨٥ - ١٩١
٤٣	الشاعر الحكيم	مى ميخائيل	ع ١ - ١٩٥ - ١٩٨
٤٤	الشرق والغرب بين الواقع والأيدولوجيا	جابر عصفور	ع ٢ - ١١٩ - ١٥٣
٤٥	شعيرة حافظ وشوقي	محمد علي الكركي	ع ٣ - ٢١٨ - ٢٢٧
٤٦	الشعر عند حافظ وشوقي	بيته إبراهيم	ع ٢ - ٢١٣ - ٢٢٣
٤٧	الشعر والتاريخ	عبد الله الطيب	ع ٢ - ١٧٥ - ١٩٧
٤٨	الشعر وتكوين مصر الحديثة (عرض)	قاسم عبد قاسم	ع ٢ - ٣٣٥ - ٣٤٥
٤٩	الشعر المنثور عند أحمد شوقي	ماهر شفيق فريد	ع ١ - ٢٧٩ - ٢٨٦
٥٠	شعر حافظ إبراهيم	حسن نصار	ع ١ - ١٥٧ - ١٦٥
٥١	شعر التوجدان عند حافظ إبراهيم	علي البطل	ع ٢ - ٨١ - ٩٢
٥٢	شعرية الشوقيات	حلمي بندير	ع ٢ - ٢٢٤ - ٢٣٤
٥٣	شوقي وآثاره في مراجع غربية مختارة	جادي صمود	ع ١ - ٥٢ - ٦٢
٥٤	شوقي وحافظ وأوليات التجديد	صالح جواد الطعنة	ع ١ - ٢٤٣ - ٢٥٧
٥٥	شوقي وحافظ في الأطروحات	عبد العزيز المقالح	ع ٢ - ١٩٨ - ٢١٢
٥٦	شوقي والذاكرة الشعرية	سعد المغربي	ع ٢ - ٣٤٩ - ٣٧٢
٥٧	شوقي شاعر البيان الأول	كمال أبو حبيب	ع ١ - ٩٧ - ١٠٦
٥٨	شوقي ومصر العربية	أدونيس	ع ١ - ١٨ - ٢٢
٥٩	الشيطان في ثلاث مسرحيات	عرفان شهيد	ع ٢ - ٣٢٢ - ٣٢٨
٦٠	صورة لدراسة في مسرحيات شوقي	عصام عيسى	ع ٢ - ٢٤٨ - ٢٦٤
٦١	صورة مصر بين الأسطورة والواقع	ليجيل بطرس سمعان	ع ١ - ١٨٣ - ١٩٣
٦٢	الصورة الفنية في شعر شوقي الصناني	عبد النعم شحاته	ع ٣ - ١٨٥ - ١٩٥
٦٣	طه حسين وفيكارت	عبد الفتاح عثمان	ع ١ - ١٤٤ - ١٥٦
٦٤	عالم القصائد الخمس	عبد الرشيد الصادق محمودي	ع ٤ - ١٠٤ - ١١٣
٦٥	عالية التميز النحوي	اعتدال عثمان	ع ٢ - ٣٢٩ - ٣٣٨
٦٦	على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر الباب	بيته إبراهيم	ع ٤ - ٢٣ - ٣٦
٦٧	العمى في مرآة الترجمة الشخصية	أحمد عثمان	ع ٤ - ٣٧ - ٤٦
٦٨	عناصر التراث في شعر شوقي	فدوى المظني دوجلاس	ع ٤ - ٦١ - ٨١
		ناصر الدين الأسد	ع ١ - ٢٣ - ٣٣

م	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٦٩	فاوست في الأدب العربي المعاصر	مصطفى ماهر	ع ٢٣٨ / ٤ - ٢٤٧
٧٠	فكرة فاوست منذ عصر جوته	كمال رضوان	ع ٢٣٠ / ٤ - ٢٣٧
٧١	فن الأييجراما عند طه حسين	فخرى قسطندي	ع ٨١ / ٤ - ١٠٣
٧٢	قراءة أسبوعية لشعر حافظ إبراهيم	شكري عباد	ع ١٣ / ٢ - ٢٧
٧٣	قراءة في محمود إزرا	سامية أحمد أحمد	ع ١٦٣ / ٢ - ١٧١
٧٤	كائنات ملكة الليل	محمد بدرى	ع ٣٣٩ / ٢ - ٣٤٨
٧٥	كارة البشر (ترجمة)	ديفيد كولستان	ع ١٠٣ / ٢ - ١١٤
٧٦	«ليالى سطوح» بين القصة والقصة	أنجيل بطرس سمعان	ع ١٠٣ / ٢ - ١٠٧
٧٧	«مجنون ليل» بين الأدب العربي والقارص	طاروق شوشه (مقدمة)	
٧٨	أغرابا المتجاوزة «نقد»	محمد غنيمي هلال	ع ١٤٤ / ٣ - ١٦١
٧٩	مسرح شوق والكلاسيكية الفرنسية	شكري عباد	ع ٣٠٢ / ٤ - ٣١٠
٨٠	مسرح نجيب سرور وتغلل للمسرح الألمانى	إبراهيم حمادة	ع ١٦٧ / ١ - ١٧٦
٨١	انصاف التاريخية في مسرحية مجنون ليل	ناهد الذهب	ع ٢٦٥ / ٤ - ٢٧٠
٨٢	معارضات شرق بحجية الأسلوبية المقارنة	عبد الحميد إبراهيم	ع ١٧٧ / ١ - ١٨٢
٨٣	المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم	محمد الحادى الطرابلسي	ع ٨٥ / ١ - ٩٦
٨٤	مفاهيم شعرية عند حافظ إبراهيم	أحمد طاهر حبيب	ع ٢٩ / ٢ - ٤٥
٨٥	مفهوم التأثير في الأدب المقارن	عبد الرحمن فهمي	ع ٦٩ / ٢ - ٧٩
٨٦	ملاحظات على بناء الجملة	سمير سرحان	ع ٢٦ / ٣ - ٣٥
٨٧	مواضع فصاحة عن الضرورة والحرية	علي هنادى	ع ٦١ / ٢ - ٦٧
٨٨	موضوع انصاف الإسلاميه للكونينيا الإلهية (ترجمة)	عبد الوهاب المسيرى	ع ١١٥ / ٣ - ١٢٠
٨٩	مؤثرات شرقية في الشعر الروسى	إيتال يونس	ع ١٩٧ / ٣ - ٢٠٦
٩٠	النص الغائب في شعر شوق	مكارم أحمد العمري	ع ٢٠٧ / ٣ - ٢١٧
٩١	نقد المقارنة (ترجمة)	محمد بيبي	ع ٧٨ / ١ - ٨٤
٩٢	نماذج من الرواية الانجليزية المترجمة إلى العربية	نجلاء الحليدي	ع ٥٩ / ٣ - ٧٠
٩٣	نيويورك في ست قصائد	أنجيل بطرس سمعان	ع ٢٠٤ / ٤ - ٢١٣
٩٤	هذا العدد	علي شاش	ع ٤٧ / ٤ - ٦٠
٩٥	هذا العدد	التحرير	ع ٥ / ١ - ١٠
٩٦	هذا العدد	التحرير	ع ٥ / ٢ - ١١
٩٧	هذا العدد	التحرير	ع ٥ / ٣ - ١٠
٩٨	هذا العدد	التحرير	ع ٥ / ٤ - ١٢
٩٩	الواقع الاجتماعي في شعر حافظ وشوق	محمد عويس محمد	ع ٢٤٦ / ٢ - ٢٥٥
١٠٠	الوحدة القصية في «ليالى سطوح»	فادوى ماطي توجلاس	ع ١٠٩ / ٢ - ١١٧
	وثائق	التحرير	ع ٢ / ٢ -



(ب) كشف المؤلف

المؤلف	رقم العدد والصفحات	المؤلف	رقم العدد والصفحات
إسحاق يوسف (ترجمة)	٨٨ ع ٣ / ١٩٧ - ٢٠٦	شكري عباد (ترجمة)	٧٨ ع ٤ / ٣٠٢ - ٣١٠
إبراهيم جند	٧٩ ع ١ / ١٦٧ - ١٧٦	شوقي صيف	٧٣ ع ٢ / ١٥٥ - ١٧٣
إبراهيم عبد الرحمن	٧٦ ع ٤ / ١٣٥ - ١٥٨	صالح جواد الطعمة	٥٣ ع ١ / ٧٤٣ - ٧٥٧
أحمد طاهر حسني	٨٣ ع ٢ / ٢٩ - ٤٥	صبري حافظ (نظري)	٩ ع ٣ / ٢٣٣ - ٢٤١
أحمد عبد العزيز	٣ ع ٤ / ٢٧١ - ٢٩٩	صبري حافظ	٣٠ ع ٤ / ٢١٥ - ٢٢٩
أحمد عوان	٦٦ ع ٤ / ٣٧ - ٤٦	عبد الحكيم حسنا	٦ ع ٣ / ١١ - ١٧
أحمد محمد علي	٢٠ ع ٢ / ٩٣ - ١٠١	عبد الحميد إبراهيم	٣٢ ع ٤ / ١٩٣ - ٢٠٣
أدوبيس	٥٧ ع ١ / ١٨ - ٢٢	عبد الحميد إبراهيم	٨١ ع ١ / ١٧٧ - ١٨٢
إسماعيل عوان	٦٤ ع ٢ / ٣٢٩ - ٣٣٨	عبد الرحمن فهمي	٨٤ ع ٢ / ٦٩ - ٧٩
أمينة رشيد	٧ ع ٣ / ٤٨ - ٥٨	عبد الرشيد الصادق محمودي	٦٣ ع ٤ / ١٠٤ - ١١٣
أنجيل بطرس سمعان	٦٠ ع ١ / ١٨٣ - ١٩٣	عبد السلام المسلي	٢٨ ع ١ / ١٠٧ - ١١٩
أنجيل بطرس سمعان	٧٦ ع ٢ / ١٠٣ - ١٠٧	عبد العزيز القالح	٥٤ ع ٢ / ١٩٨ - ٢١٢
أنجيل بطرس سمعان	٩٢ ع ٤ / ٢٠٤ - ٢١٣	عبد الفتاح عوان	٦٢ ع ١ / ١٤٤ - ١٥٦
التحرير	٩٤ ع ١ / ٥٠ - ١٠٠	عبد الله الطيب	٤٦ ع ٢ / ١٧٥ - ١٩٧
التحرير	٩٥ ع ٢ / ٥٠ - ١١	عبد النعم محمد شحاته	٦١ ع ٣ / ١٨٥ - ١٩٥
التحرير	٩٦ ع ٣ / ٥٠ - ١٠٠	عبد الوهاب المسيري	٨٧ ع ٣ / ١١٥ - ١٢٠
التحرير	٩٧ ع ٤ / ٥٠ - ١٢	عروفت شهيد	٥٨ ع ٢ / ٣٢٢ - ٣٢٨
التحرير	١٠٠ ع ٢ / ٥٠ - ١٢	عصام حبي (ترجمة)	٢١ ع ٤ / ١٦١ - ١٨٤
التحرير (رسائل جامعية)	١ ع ٣ / ٣٣٠ - ٣٣٢	عصام حبي	٥٩ ع ٤ / ٢٤٨ - ٢٦٤
جابر حصار	٤٣ ع ٢ / ١١٩ - ١٥٣	عطية طاهر	٢٤ ع ٤ / ١٣ - ٢٢
حسن نصار	٤٩ ع ١ / ١٥٧ - ١٦٥	علي البطل	٤ ع ١ / ٣٣ - ٥١
حمدي بسير	٥١ ع ٢ / ٢٢٤ - ٢٣٤	علي البطل	٥٠ ع ٢ / ٨١ - ٩٢
حمادي محمود	٥٢ ع ١ / ٥٢ - ٦٢	علي الشان	١١ ع ١ / ٢٣٦ - ٢٤١
ديفيد كوستاك (ترجمة)	٨٥ ع ٣ / ١٠٣ - ١١٤	علي شلش	٢٧ ع ٤ / ٣١١ - ٣١٥
رئيس التحرير	١٥ ع ١ / ٤	علي شلش	٩٣ ع ٤ / ٤٧ - ٦٠
رئيس التحرير	١٦ ع ٢ / ٤	علي هشاري	٨٦ ع ٢ / ٦١ - ٦٧
رئيس التحرير	١٧ ع ٣ / ٤	غراء حسني مهنا	٣٥ ع ٤ / ١٢٣ - ١٣٤
رئيس التحرير	١٨ ع ٤ / ٤	فاروق شوش	٧٧ ع ٢ / ١٤٤ - ١٤٧
رجاء عبد المصطفى	٨ ع ٣ / ٣٦ - ٤٧	فكري قسطنطين (مقدمة)	٧١ ع ٤ / ٨١ - ١٠٣
رضوي عاشور	١٣ ع ٣ / ١٢١ - ١٢٧	فدوى ماطلي - فوجلاس	٩٩ ع ٢ / ١٠٩ - ١١٧
رمسيس عوض	٤١ ع ٤ / ١٨٥ - ١٩١	فدوى ماطلي - فوجلاس	٦٧ ع ٤ / ٦١ - ٨٠
سامية أحمد أسعد	٧٣ ع ٣ / ١٦٣ - ١٧١	قاسم عبد قاسم	٤٧ ع ٢ / ٢٣٥ - ٢٤٥
سعد محمد المجرسي	٥٥ ع ٢ / ٣٤٩ - ٣٧٢	كمال أبو ديب	٥٦ ع ١ / ٩٧ - ١٠٦
سعد مصلوح	٢٥ ع ١ / ١٢٢ - ١٤٠	كمال أبو ديب	١٠ ع ٣ / ٧٦ - ٨١
سمير مروحان	٨٥ ع ٣ / ٢٦ - ٣٥	كمال رضوان	٧٠ ع ٤ / ٢٣٠ - ٢٣٧
شكري عباد	٧٢ ع ٢ / ١٣ - ٢٧	ليلى عوان	٤٠ ع ٤ / ١١٤ - ١٢٢
		ماهر شفيق فريد (مقابلة)	٣٦ ع ٢ / ٣٧٣ - ٣٧٨

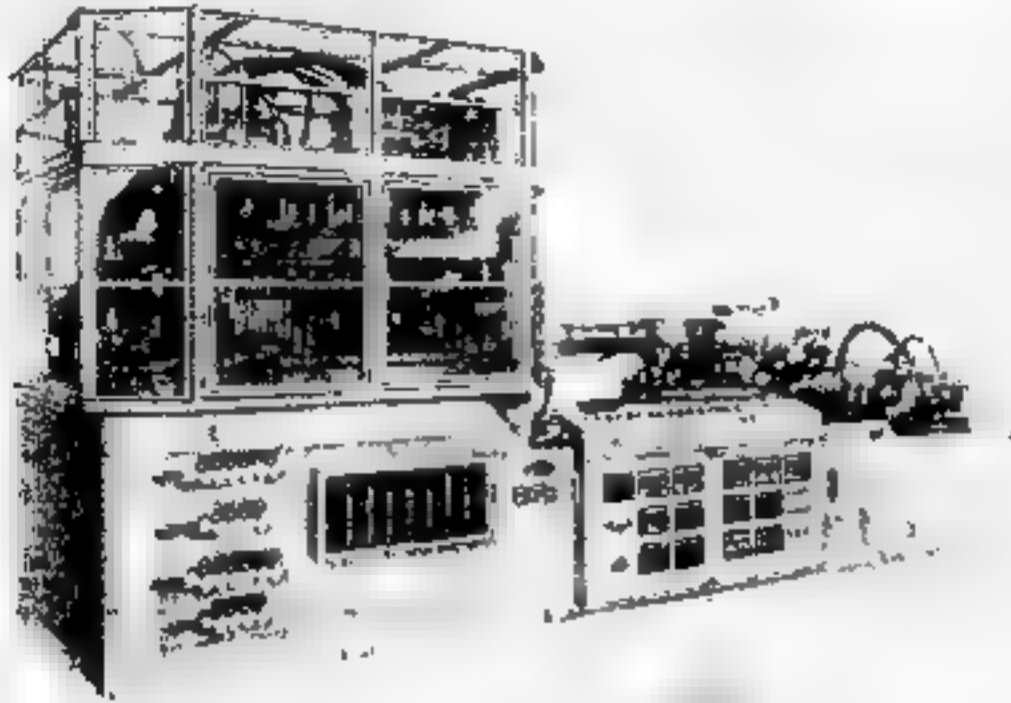
المؤلف	رقم الكتاب	رقم العدد والصفحات	المؤلف	رقم الكتاب	رقم العدد والصفحات
ماهر شفيق فريد (عرض)	٤٨	ع ١ / ٢٧٩ - ٢٨٦	محمود علي مكي	١٢	ع ١ / ٢٠٠ - ٢٣٤
محمد بدوي (ملبوس - إهداء)	٣٤	ع ١ / ٢٦٠ - ٢٦٨	مصطفى ماهر (ترجمة)	٢٣	ع ٣ / ٤٨ - ٥٨
محمد بدوي	٧٤	ع ٢ / ٣٣٩ - ٣٤٨	مصطفى ماهر (ترجمة)	٦٩	ع ٤ / ٢٣٨ - ٢٤٧
محمد بيبي	٩٠	ع ١ / ٧٨ - ٨٤	مكارم أحمد الفدوى	٨٩	ع ٣ / ٢٠٧ - ٢١٧
محمد زكي العشماوي	٣٨	ع ١ / ١١ - ١٧	منح عسوي	٣٦	ع ٢ / ٣٧٣ - ٣٧٨
محمد عبد المطلب	٢٩	ع ٢ / ٤٧ - ٦١	مسي ميخائيل	٤٢	ع ١ / ١٩٥ - ١٩٨
محمد عبد المطلب (عرض)	٣٧	ع ١ / ٢٦٩ - ٢٧٨	ناصر الدين الأسد	٦٨	ع ١ / ٢٣ - ٣٣
محمد علي الكردي	٤٤	ع ٣ / ٢١٨ - ٢٢٧	ناهد اللبيب	٨٠	ع ٤ / ٢٦٥ - ٢٧٠
محمد عريس محمد	٩٨	ع ٢ / ٢٤٦ - ٢٥٥	نيفة إبراهيم	٤٥	ع ٢ / ٢١٣ - ٢٢٣
محمد شفيق هلال	٧٧	ع ٣ / ٢٤٧ - ٢٦١	نيفة إبراهيم	٦٥	ع ٤ / ٢٣ - ٣٦
محمد مصطفى بدوي	٣٩	ع ١ / ٢٣ - ٢٧	نجلاء الحديدي (ترجمة)	٩١	ع ٣ / ٥٩ - ٧٠
محمد الفادي الطرابلسي	٨٢	ع ١ / ٨٥ - ٩٦	نصر أبو زيد (ترجمة)	١٩	ع ٣ / ٩٣ - ١٠١
محمد هريدي	٢٢	ع ٣ / ١٣٩ - ١٤٣	قيام أبو الحسن	١٤	ع ٣ / ١٧٣ - ١٨٤
محمد يونس	٥	ع ٣ / ١٢٨ - ١٣٨	يوسف بكار	٢	ع ٢ / ٢٥٦ - ٢٦٤
محمود الربيعي	٣١	ع ١ / ٧٧ - ٧٧			

~~~~~





## المركز التكنولوجي للبلاستيك P. T. C.



يسر المركز التكنولوجي للبلاستيك التوكيل الوحيد لشركات Bielloni Castello بيلوني الإيطالية و NESSEI نيساي اليابانية NESSEI A S B اليابانية PLACO اليابانية أن تقدم إلى السوق المصري - ماكينات BIAXIAL ORIENTATION STRETCH BLOW صناعة شركة NESSEI A S B الأولى والرائدة في العالم في هذا المجال وذلك لعمل عبوات من مادة PET لاستخدامها في أغراض تعبئة المواد الغذائية والغازية مثل الأغذية المحفوظة ورجاجات المياه الغازية - ماكينات COEXTRUSION FILM من شركة بيلوني الإيطالية وذلك لعمل فيلم بلاستيك متعدد الطبقات لاعتبار الحامات الصالحة لتعبئة المنتجات الغذائية مثل المكرونة واللحوم والخبز واللبس والبطاطس. الخ التي تحتاج إلى حماية خاصة حتى تظل صالحة من الناحية الغذائية والصحية - ماكينات الحقن من ٨٠ جرام إلى ٥٠٠٠ جرام - ماكينات الحقن ٢ لون - ماكينات الحقن على

معدل

ودلك صناعة شركة نيساي اليابانية

**Melinar**



- ماكينات الفيلم والطباعة والتقطيع واللحام والشق الطولي لأفلام البلاستيك صناعة شركة بيلوني الإيطالية - ماكينات الفيلم والنفخ والمواسير والحبال البلاستيك والشبكة البلاستيك صناعة شركة بلاكو وذلك بضاعة حاضرة .. تسهيلات في الدفع خدمات فنية - خبرة فنية من مهندسين يابانيين مقبوضون عصر للصيانة .

العنوان : ٣٨ ب ش منصور باب اللوق

ت : ٢٤٠٦٩ - ٢٧٨٠٢

الهيئة المصرية العامة للكتاب

# معرض القاهرة الدولي السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤  
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر



Following these studies of the influence of German literature on modern Arabic writing, Ahmed Abdel Aziz writes on the influence of the Spanish *Lorca* on Arab writers and poets. With all qualifications as regards how Arab writers came to know *Lorca* through other mediators, Abdel Aziz safely concludes that he influenced contemporary Arab poets. Sometimes this influence takes the form of using lines from *Lorca* as an epigraph; at other times it takes the form of quoting him, of adapting some of his imagery and the characteristic properties of his poetic world: a bloody wedding, dawn, the moon, gypsy songs, daggers, horses, knights, Grenade. The writer then examines a number of *Lorca*'s phrases that have found their way into Arabic poetry: cut breasts, a broken wing, the weeping of the lyre, lonely and remote Cordova, the black guard, the chimes of five o'clock, etc. he dwells on the artistic structure of *Lorca*'s poems and its influence on the structure of Arabic poetry. Finally he compares *Lorca*'s *La casa de Bernarda Alba* (*The House of Bernarda Alba*) with Salah Abdel Sabour's *The Princess Waits*.

All the above-mentioned studies move - as we have seen - within the framework of reciprocal influence stressing at the same time the openness of modern Arabic literature to world literature, and the use it has made of it.

It remains to say a few words about three studies of which brief mention has been made before. They are all opposed to the theory of reciprocal influence: similar texts are treated, in this context, for a purely critical purpose - namely to reveal the artistic and intellectual dimensions of separate texts and to illuminate their various aspects.

First of these three studies is Ali Shalash's *«New York in Six Poems»*. Three of the poems under consideration are by Arab poets belonging to three different Arab countries: Adonis, Abdel Wahab al-Bayati and Mohamed Ibrahim Abu Shabab. The rest are by the Russian Mayakovsky, the Spanish *Lorca* and the Senegalese Senghor. They all visited New York and each wrote a poem on it. The study shows how the vision of each was conditioned by his cultural background and ideological stand and how these differ-

ences were reflected in the various components of their poems. It is interesting, however, that the three Arab poets have this much in common: they all reject New York and satirize it against a backdrop of Arab culture.

Next we come to Fatwa Maki-Douglas' *«Blindness in the Mirror of Autobiography»*, a comparison between two autobiographies, one by the Egyptian Taha Hussein and the other by the Indian Ved Mehta. Both writers belong to our so-called third world: they are both blind men attempting their hands at the same literary genre. Apart from this, there is no chance of their ever having met each other or of any possible influence. Hence the writer studies blindness as a textual fact, depicting the parallels between both writers and pointing out the similarities as well as the differences. She then manages to pin down the characteristics of the writing of the blind as exemplified in the texts under discussion and the differences, all the same, between her two writers. Fatwa Maki-Douglas dwells on the phenomenon of the pain associated with blindness and how each writer reacted to it differently. Together with the duality of blindness and pain, there is the duality of tradition and innovation, the association of blindness with tradition, and the duality of East and West. All these dualities play parallel roles in the work of both writers, converging sometimes and diverging at others, but helping to highlight the qualities peculiar to each.

The third and last study is Ghazal Hussein Mohamed's *«The Tale and Reality»*. It is a depiction of observable parallels between a set of Arabic and French folkloric tales. These parallels are not indicative of a reciprocal influence; rather they indicate points of contact and differences between the formulae chosen by different peoples to express their actual concerns and dreams of the future. This is achieved through an analysis of ten Arabic folkloric tales and their French counterparts.

Finally, it remains to add that the scope of applied studies, employing both methods indicated here, has still room for further fruitful contributions.

Translated by  
MAHER SHAFIK FARID



**Lakun (What Remains for You)** and Naguib Mahfouz's **Miramar**. Hafiz provides evidence that three Arab novelists have been influenced by Faulkner's novel in its Arabic version. As for Kamuf's debt, Hafiz asserts that it goes beyond action and characterization to include symbolism, imagery, metaphorization and artistic structure based on the stream of consciousness technique and the interaction of place and time, as well as the method of narration. Naguib Mahfouz, on the other hand, has been able - thanks to his mastery of the novel form and his ability to digest and assimilate - to conceal his debt to **The Sound and The Fury**. Through an analysis of **Miramar**, however, Hafiz reveals similarities of action and character between the two works that cannot be coincidental. We may say, therefore, that the applied aspect of Hafiz's paper is devoted to the theory of reciprocal influence.

Thus end our group of studies of the impact of translated English (and American) works on modern Arabic criticism, poetry, drama and fiction. We next come to studies of the German impact. For some reason, three of the studies included here deal with the age-old problem of **Faust**: Kamal Radwan writes on «The Idea of Faust since the Age of Goethe», Mustapha Maher on «Faust in Contemporary Arabic Literature» and Isam Bahy on «Satan in Three Plays». Kamal Radwan traces the theme of **Faustus** in Europe since the Age of Enlightenment as an expression of man's thirst for knowledge and freedom. He touches upon **Lessing's** - the pioneer of Enlightenment - treatment of the theme: then **Goethe's** where an alliance between **Faust** and **Mephisto** is effected in order to achieve unlimited knowledge. The writer traces works - poetic, dramatic and operatic - by contemporaries of **Goethe** and moves on to **Faust's** manifestations in twentieth century Germany as exemplified in **Thomas Mann's** play **Doctor Faustus** (1947). From the European **Faust** Radwan takes us to Egypt where the theme of **Faust** became popular. **Goethe's** play was translated into Arabic and discussed by many a writer. Suffice it to say that the theme was treated by at least five Egyptian dramatists, namely **Tawfik al-Hakim**, **Ali Ahmed Baktheer**, **Mohamed Farid Abu Hadid**, **Mahmoud Taymour** and **Fathi Radwan**.

From Kamal Radwan we move on to Mustapha Maher who is mainly concerned with the impact of **Goethe** in general, and of his **Faust** in particular, on modern Arabic literature. This impact is studied under five headings (i) a tendency towards translation or Arabicization as in **Ahmed Hammad al-Zayyat's** version of **The Sorrows of Young Werther** (ii) an acquisitive tendency that likes to think that **Goethe's** thought is akin, in essence, to Islamic culture. Among the exponents of this view are the Egyptian **Abdel Rahman Sidqi** and the Algerian **Abdel Hamid ben Shaban** (iii) an academic and scholarly tendency seeking to understand the works of **Goethe** in their own terms. A conspicuous example is **Abdel Ghafar Makawi's** «Wait a little, how beautiful thou art». (iv) a tendency towards conducting a dialogue with **Goethe** as in

**Tawfik al-Hakim's** **Abd al Shaytan (The Covenant of Satan)** (v) a transformatory tendency in which the original is transformed by the translator into something different, such as turning the tragedy of **Faust** into a popular and cheap novel.

It is in the light of these divisions that Mustapha Maher studies **al-Hakim's** **The Covenant of Satan** as a dialogue with **Goethe** and **Mohamed Farid Abu Hadid's** **a Slave to Satan** as nearest to translation or Arabicization. Finally he studies **Ali Ahmed Baktheer's** **Faust al Jadid (The New Faust)** which is neither a dialogue with **Goethe** nor an arabicization. It rather retains the original elements of the story, though **Faust** eventually triumphs over **Satan** and is absolved of his sins.

**Isam Bahy** is also near to the **Faust** domain. He chooses to deal with the figure of **Satan** in three different plays: **a Slave to Satan**, **The New Faust** and **Towards a Better Life**. The field of research is more or less the same as **Radwan's** and **Maher's** whether the focus be on **Faust** or on **Satan**. The duality of **Faust-Satan** is indissoluble.

**Bahy** starts by reviewing mankind's conception, through the ages, of **Satan** as a symbol of evil, disobedience and rebellion, and as an enemy to man. He reviews the image of **Satan** in **Goethe's Faust** and in **Marlowe's The Tragical History of Dr Faustus**, connecting both images with the image of **Satan** in collective memory. Analysing the three modern Arabic plays he has chosen, **Bahy** reveals the transformations and additions introduced by their authors - both in thought and in art - to express a personal vision of the sufferings of Arab society in particular and of humanity in general.

It is interesting to note that all the **Faustian** echoes, touched upon in the three studies mentioned above, have been in the field of drama. In pursuance of the impact of German drama on its Arabic counterpart, **Nahed al-Deeb** contributes a study of «The Drama of Naguib Soreur and the Assimilation of German Drama». According to the writer, the importance of **Soreur's** work lies in taking Egyptian drama a step further from critical realism to an interest in something transcending realism of character and action. This is due to the impact exercised upon **Soreur**, as a student of dramatic direction in Eastern Europe, by **Brecht's** theoretical writings and dramatic works. The writer analyses a number of **Soreur's** plays in the light of the demands of epic theatre - both intellectually and artistically - concluding that the chief merit of these plays consists in effecting a synthesis of the characteristics of epic drama, the popular Egyptian tradition, social issues and nationalist aspirations. Through this synthesis, **Soreur** has managed to create a dramatic text that does not take heed of Aristotelian dramatic structure but resorts to all methods of breaking the circle of dramatic illusion and putting an end to the alienation of the audience from the stage.

poetic in the English language particularly. This is revealed through a comparison of creative and critical texts by the *Diwan* poets with texts from English romantic poets and critics.

Another study of the impact of English literature on modern Arabic writing is Mohamed Abdel Hai's «The Violet and the Crucible: Translation and the Language of Arabic Romantic Poetry». This is a study of the impact of Arabic translations of specimens of English poetry on the rise of Arabic romantic poetry, both in form and in subject-matter. Abdel Hai ranges from the first Arabic translation of the hymn «The Cross of Christ» (1830) to the Arabic version of the second *Hymns for Worship* (1852), usually credited to Botros al-Bustani, the Arabic version of the Bible supervised by the Protestant Church, translation of psalms and hymns between 1847 and 1885 and - finally - translations of Shakespeare, Shelley, Wordsworth, Keats, Burns, etc.

Abdel Hai's paper points out the extent of influence exercised by Arabic versions of hymns on Syrian and Lebanese poets, especially in the United States of America, having read and sung them at missionary schools. He also points out the significance of their poetry for the younger men of the *Apollo* school. As for the *Diwan* poets, Abdel Hai maintains that they were not born romantics, like their Arab counterparts in their American exile. Hence their poetry was not a complete break with neo-classical canons of taste. It rather struck a balance between experimentation and innovation. This was a reflection of the tensions of the romantic-neoclassical duality in their poetical sensibility. The *Diwan* poets paved the way for the *Apollo* poets to adopt the romantic conception of poetry as based on symbol and suggestion rather than direct statement. This was to combine with a gradual assimilation of the styles of English- and French- romantic poetry.

Since he is mainly concerned with tracing the influence of translated English works on Arabic writing, Abdel Hai shows how Arab romantic poets assimilated English romantic poetry in translation. He does not neglect to mention, however, the role played by Arab Sufi (mystical) poetry in enriching Arabic romantic poetry and endowing it with certain characteristics that are not to be found in its English counterpart. Abdel Hai also studies the influence of the romantic concept of poetry on re-structuring the Arabic poem, freeing its metre and music from rigid patterns, both in the light of some critical writings and through direct translations of English poems.

Also treating of the impact of English writing on modern Arabic literature, and stressing the role of translation in this respect, are two further studies taking us from the domains of criticism and poetry to that of drama. Ramses Awad writes on «*Romeo and Juliet on the Egyptian Stage*» and Abdel Hamid Ibrahim on «*A Murder: Eliot and Abdel Sabour*».

The first of these two papers records the popularity of Shakespeare's *Romeo and Juliet*, *Hamlet* and *Othello* on the Egyptian stage in the first three decades of the present century. As for *Romeo and Juliet*, it had by 1900 appeared in two Arabic versions, by Naguib Hadad and Nicola Rizk Allah respectively. *Romeo and Juliet* was probably the most popular of all Shakespeare's plays on the Egyptian stage. First it was presented by the troupe of Abu Khalil al-Kahani in 1900 as «*Martyrs of Love*». In the same year, the troupe of Iskander Farah put it on stage, the role of *Romeo* being played by Sheikh Salama Higazy before he left Farah's troupe to form one of his own. Higazy introduced the element of song to such an extent that *Romeo and Juliet* was stripped of its tragic content and nothing but the sentimental interest was retained. Awad reviews how it was presented on stage complete, or only in part, with the alterations and transformations this entailed.

Abdel Hamid Ibrahim, on the other hand, makes a comparison between T. S. Eliot's *Murder in the Cathedral* and Salah Abdel Sabour's play (though his translation was published only posthumously in 1982). The writer records some similarities between the two plays mentioning, at the same time, differences that earlier critics have noted.

While Laila Essa, as we have seen, has dealt with the translation of romantic fiction into Arabic, Angele Botros Samman deals with «*Specimens of the English Novel in Arabic Translations*». She treats of translations published between 1940 and 1973, pointing out the arbitrariness of choice of material for translation, the absence of planning and the complete subjection to the personal tastes of the translators on the one hand and to the demands of the market on the other. For some reason, the novels of Charles Dickens proved to be the most popular with Egyptian and Arab translators. *A Tale of Two Cities*, alone, was translated into Arabic no less than nine times. Together with Dickens, there have appeared translations of Aldous Huxley, George Orwell, Charlotte Bronte, Jane Austen, Samuel Johnson, H. G. Wells and others. Some of these translations, however, were abridgements - others were made to fit popular and cheap editions.

Next we come to Sahri Hafez's study of the impact of Faulkner's *The Sound and the Fury* on the Arabic novel. The writer defines the basic goal of comparative studies as «*sharpening of the reader's awareness of the characteristics of a given literary work through the use of other works capable of its illumination*». This is as it were an affirmation of the critical method of comparative studies: «*a literary text is to be studied in the context of another*». That is probably why Hafez uses the phrase «*Parallel Experiences*» as a sub-title to his study. He reviews various critical interpretations of *The Sound and the Fury* which goes to show how rich it is. Thus he uses as a preface to an examination of its impact on four modern Arabic novels. For reasons of space, mention will be made here of two only of these novels: Ghannam Kanafani's *Ma Tabaqa*

This study of the impact of Greek mythology on al-Sayab's poetry is followed by a study of a classical literary genre - namely that of the epigram - which **Taha Hussein** sought to introduce into modern Arabic literature. **Fahri Kostandi**, author of this study, starts from the premise that **Taha Hussein** was convinced of the ability of Arabic to go beyond traditional artistic forms and was flexible enough to accommodate various literary forms of world literature. Hence his experimentation with the 'epigrammatic' form in *Janat al Shawk* (*A Garden of Thorns*). **Kostandi's** study of the epigrams included in this work is meant to establish and consolidate the theory of transmission of one literary genre from one literature to another and from one age to another.

**Kostandi's** opens a group of studies of the work of **Taha Hussein**. It is immediately followed by **Abdel Raheed Mahmoudi's** «**Taha Hussein and Descartes**». This is a historical research into the impact of **Descartes'** thought on **Taha Hussein** in the domains of literary study and of creative work alike, with special reference to *The Days*. **Mahmoudi's** paper is both negatory and affirmative: on the one hand, he seeks to refute the common view that **Taha Hussein's** *On Pre-Islamic Poetry* shows the influence of **Descartes'** method. On the other hand, he seeks to illuminate what no one has demonstrated before, namely that *The Days*, **Taha Hussein's** autobiography, is Cartesian in method. The doubts cast by **Taha Hussein** on Pre-Islamic poetry were negative and self-defeating: they ended in negating their very subject. **Descartes'** method, on the other hand, is based on a logical chain of reasoning, starting in doubt but ending in certainty. The most that can be said in this respect is that in his literary studies, **Taha Hussein** has adopted a rationalistic view not dissimilar to **Descartes'** in the domain of philosophy. As for *The Days*, **Mahmoudi** maintains that it is based on a Cartesian *Cogito, ergo sum*. Unlike **Descartes**, however, this is not a link in a chain of reasoning, but a vivid personal experience. Like **Descartes**, **Taha Hussein** starts with a feeling of solitude and tries to overcome it doubting, like the French philosopher, the knowledge acquired through the senses: a doubt that is characteristic of **Descartes'** *Méditations*. Both the French philosopher and the Egyptian man-of-letters agree in having recourse to an external power (The Other in the case of **Taha Hussein** and God in the case of **Descartes**) to rescue the isolated self and mediate between it and the external world.

Another aspect of the French impact on Arabic literature is touched upon by **Laila Eisan's** «**French Romanticism: Original and Translation in al-Manfalouti's Fictions**». Two trends are distinguished by the writer as far as the translation of French romantic fiction into Arabic is concerned, on the one hand, there were unabridged and semi-complete versions. On the other, translators took liberties with their texts to an extensive degree. An example of these free translations is *Attala* which was translated by al-Manfalouti as *The Martyrs*. Another is his neglect, in

translating *Paul et Virginie*, of descriptions of nature and social traditions and introducing into this work - as well as into *For the Sake of the Crown* - some alterations aimed at highlighting the translator's nationalist sentiments. This

may be justified by al-Manfalouti's desire to make the French text akin to the interests of his Arab reader, but Eisan also records some alterations that cannot be justified on grounds of history, subject-matter or art. In such cases the original is merely made to fit in with al-Manfalouti's own vision and to reflect his personal biases. This strips the originals of their philosophical content and merely turns them into love stories.

The writer concludes that al-Manfalouti has attempted a mélange of European eighteenth century thought and nineteenth century sentiment, thus reflecting the dilemma of writer and reader alike as they find themselves torn between inherited values of Arab culture, on the one hand, and the pull of Western culture on the other, at a time when the Arab world was just throwing away the yoke of the Ottoman empire.

Although **Gharas Hussein's** «**The Tale and Reality**» is a comparison of Egyptian and French folkloric tales, we would rather leave it aside for the moment, to be touched upon later together with other textual studies by **Ali Shalash** and **Fadwa Maki-Douglas**.

We next come to studies of the influence of English literature on modern Arabic writing. First, there is **Ibrahim Abdel Rahman's** «**The Critical Heritage of the Diwan School: Origins and Sources**». The title is indicative of the writer's historical method. He dwells on the Diwan poets' - especially al-Akaf's - campaign against the poetry of *Shawqi*. This is seen to be based on two premises: (1) a new concept of poetry, its functions and tools, drawing on western literature, both critical and creative, especially in its classical phase; (2) the creation of poetical works modelled on those of the English romantic poets. In seeking to achieve these goals, they sought to point out the backward and traditional character of *Shawqi's* poetry. The writer reviews a number of texts in which al-Akaf, the most important theoretician of the Diwan school, tried to put forward this new concept of poetry at length. From this review **Abdel Rahman** concludes that these writings do not constitute an integrated theory of poetry: they are little more than ideas and opinions inspired by various readings in literature and criticism. These ideas are traced back to their ancient and modern sources, both Western and Arabic. The ancient western sources are represented by Greek and Roman criticism and by classical criticism in general. The classical Arabic sources are scattered over a wide range of Arabic writings, both creative and critical. As for the modern sources of al-Diwan's critical thinking, they are to be found partly in some contemporary Arab writers - who had access to French culture - and partly in the heritage of the romantic school, both critical and

sometimes to the very laws that govern specific structures. Successive studies, however, have not succeeded yet in pinning down the reasons behind these similarities.

The transmission of popular expression, in its different forms, is an undeniable fact. Equally undeniable are the distortions and transformations to which it is subject in response to the nature and specific demands of the collective mentality to which it has emigrated. To this extent the historical method can be justified in comparative studies of similar or cognate texts in different environments and at different times. The identity of laws governing the structure of these forms, however, cannot be explained in terms of the concept of reciprocal influence. Hence comparative popular studies have left this concept behind in search of new reasons for such an identity. This has turned out to be possible only through the text and the system governing the relations of its component parts.

Nabila Ibrahim then deals with various endeavours to analyse popular texts from a universal perspective, starting from Axel Olrik and ending with later textual studies conducted by folklorists and literary critics alike.

We next come to eighteen applied studies covering some basic aspects of comparative literature in succession and interpenetrating amongst themselves. As we have said, with the exception of the papers of Ali Shalash, Fadwa Maitl-Douglas and - to some extent - Ghassan Husein (all of whom are steering clear of the concept of reciprocal influence), these studies deal with the influence of foreign literatures on modern Arabic literature. The historical pattern is observed. Thus we begin with Ahmed Ezzam's «Notes on the Greek Myth in the Poetry of al-Sayab» and Fakhri Kostandi's «Taha Hussein and the Art of the Epigram». These are followed by comparative studies of Arabic and French literature and thought, followed in turn by studies of some English influences on Arabic literature and of the impact of an American novel on some Arabic novels. Next we come across four studies dealing with the influence of German literature on modern Arabic writing. Finally, Ahmed Abdel Aziz writes on the influence of the Spanish Lorca on contemporary Arabic poetry and drama.

The succession of these studies in this order is meant to suggest that modern Arabic literature, in all its forms, and modern Arabic thought have made use of various influences and tributaries of world literature. It is a matter of give-and-take.

On the other hand, these axes interpenetrate giving rise to new ones. The papers of Fadwa Maitl-Douglas, Fakhri Kostandi and Abdel Rasheed Mahammedi deal respectively with Taha Hussein's *al-Ayam «Days»* (rendered into English as *An Egyptian Childhood*, *The Scream of Days* and *A Passage to France*) and his epigrammatic art as exemplified in *Janet al-Shawk (A Garden of Thorns)* and the Cartesian method of doubt, both in his critical and in his

creative work. As for the influence of English literature on Arabic literature, Ibrahim Abdel Rahman and Mohamed Abdel Hal deal respectively with the influence of English romantic poetry on the *Diwan* school of poets and on the *Apollin* school of poetry. On the other hand, Mohamed Abdel Hal, Ramzes Awad, Abdel Hamid Ibrahim and Angele Botros all deal with the question of translating English literature into Arabic. As far as literary genres are concerned, Ibrahim Abdel Rahman and Mohamed Abdel Hal deal with poetry, Ramzes Awad and Abdel Hamid Ibrahim with drama, Angele Botros and Sabri Hafiz with the art of the novel, in relation to translated English and American novels. As for the impact of German literature on Arabic writing, Kamal Radwan, Mustapha Maher and Isam Bahiy write on the influence of the figure of Faust, and of Satan, on modern Arabic writing. Nabil al-Deeb, on the other hand, traces the influence of Brecht on the drama of Naguib Soreur. This is all meant to demonstrate that the order in which these studies are presented has a significance, and a function, on more than one level.

The great majority of these applied studies move implicitly, as we have seen, within the orbit of the concept of reciprocal influence. The limited number of textual studies featured by the present issue, however, conduct indirectly a methodical dialogue, in the domain of application, with the above-mentioned studies. It can be argued, broadly speaking, that the structure of the present issue seeks - through application - to present the reader with a thesis (exemplified by most of the papers included), an antithesis (exemplified in a limited number of studies) and a synthesis (exemplified in Nabila Ibrahim's paper).

The first of our historical studies is Ahmed Ezzam's «Notes on the Greek Myth in the Poetry of al-Sayab». The writer traces the historical roots of the mythological phenomenon, drawing attention to the role played by the romantic school of poets in Egypt, and the symbolic school of poets in Lebanon, in introducing myth in poetry, as Western romantic poets and symbolists have done. The interest in myth, however, was not confined to this: according to Ezzam, it has acquired momentum with the rise of new Arabic poetry, especially in the work of the pioneering Iraqi poet Badr Shakir al-Sayab. So extensive is the use of mythology in the poems of al-Sayab that critics have differed on his success - or failure - in putting it to artistic uses. Ezzam maintains that al-Sayab has succeeded in employing myth - and the myth of *Tamuz* in particular - to enrich his poetry. Much of his work, however, has sunk under the load of the myth and is not justified by artistic necessity. In such cases, the myth is usually summed up in a few words and the reader is made cognizant of it only by a footnote at the bottom of the page. Ezzam traces al-Sayab's use of myth, starting from «A Shepherd's Song» and «Body and Soul» - early romantic poems of his - up to his last poems in which mythological echoes - Greek, Assyrian and Babylonian - combine with the pains of illness and political frustrations.



## THIS ISSUE

### ABSTRACT

---

The previous issue of *Fuad*, dealing like this one with **Comparative Literature**, has featured a fair number of theoretical essays and studies directed basically upon an examination of the concept of comparative literature, the subsidiary issues to which it has given rise, the legacy of comparative literature in comparison with other branches of knowledge, and - finally - points of contact and difference between theoreticians and practitioners of the subject in the present century. Our choice of subject has called, in the first place, for a scrutiny of theoretical issues and an examination of the basic problems that are the starting points of its methods, tools and goals. A no less conspicuous goal, however, was the movement from theoretical thought to practical and applied study. Keen on application - in dealing with issues, trends and methods - this *Journal* has chosen to move in three directions: (a) comparisons dealing with literary works or ideas belonging to literatures other than Arabic; (b) comparisons dealing with Arab literary works that had some influence, direct or indirect, on other literatures; (c) comparisons dealing with Arab literary works and ideas in so far as they show traces of influence from non-Arabic literatures. Our previous issue has been taken up by studies of the first two categories; the present one is devoted to the third category.

Hence it will be noticed that the great majority of studies included in this issue move in the orbit of reciprocal influence. The Arabic text is used as a starting point for an examination of foreign sources, whether direct or indirect. We have chosen to say «the great majority», however, because a number of the studies included offer comparisons that have nothing to do with the concept of influence, as in the case of studies by **Ali Shabash**, **Fadwa Malti-Douglas** and, to some extent, **Gharni Hussein**. The papers of these three consist in a critical analysis of texts and a reading of the Arabic literary text in the context of another. Besides, the present issue features, at its very beginning, two papers by **Atteya Amer** and **Nabila Ibrahim** of a special nature.

**Atteya Amer's** study, which heads this issue, is of a historical nature. Its importance in the present context derives partly from its revelation of the beginnings of comparative studies in the Arab world in the nineteenth century, as exemplified in the writings of **Rifaa al-Tahawi** and **Ali Maharak**. The writer then moves to the twentieth century, recording the rise of consciousness of the idea of comparison as certain scholars, such as **Ahmed Dayf**, author of *An Introduction to the Study of Arabic Rhetoric*, fell under the influence of flourishing comparative studies in France: «The interest in linguistic comparative studies has made itself manifest in university colleges and faculties as from the year 1924. In 1938 comparative literature became a subject of study in **Dar al-Ulum**. Apart, however, from university colleges and **Dar al-Ulum**, **al-Risala** published in 1935 a number of studies, comparing Arabic literature with its English counterpart, by **Fakhry Abou el-Soud**. What is interesting about these studies is that they did not adopt the historical view of the French school, but concentrated instead on critical analysis of texts and on comparing the aesthetic values of the two literatures under consideration. **Fakhry Abou el Soud** thus anticipated the rebellion of the «American School» against the 'French School'. The writer then refers to Egyptian missions abroad, to specialize in comparative literature, in France at first and then in England.

**Nabila Ibrahim's** study, which comes next, deals with «**The Universality of Popular Expression**». This deals with an anonymous branch of literary creativity, namely popular literature. The writer is able, nevertheless, to record certain points of contact between the forms of popular expression amongst different peoples at different times. Such a similarity calls for an explanation. Could it be due to the transmission of the literary material - orally in most cases - from one milieu to another? This is the question that folklorist studies, starting from the early nineteenth century, have had to grapple with. These studies have pointed out that the similarities are not confined to partial motifs or even to entire forms. The similarity extends

٢٢٢٢



مركز بحوث وتطوير علوم إلكترونية

مطابع الهيئة العامة للكتاب

Printed by:  
General Egyptian Book Organization (GEBO)





# FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

**General Egyptian Book Organization**

٦١١٦٦ ٥  
٨٩٣٧٧ ع

Editor:

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

Sub. Editor:

**GABER ASFOUR**

Editorial Secretariate:

**EITIDAL OTHMAN**

Lay Out:

**SAAD ABDEL WAHAB**

Secretariate:

**AHMAD ANTAR**

**ISAM BAHY**

**MOHAMMAD BADAWI**

Consultants

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**SH. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

## **COMPARATIVE LITERATURE**

**Part 2**

○ Vol. III ○ no. 4

○ July. August. September 1983

حافظي على رشاقتك  
بتنظيم اسرتك



واسرة المستقبل  
توفر لك  
اللوالب النحاسية



# FUSIL

Journal of Literary Criticism

**COMPARATIVE LITERATURE**

Part 2

○ Vol. III ○ no. 4 ○ July. August. September 1983

4